



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE MUSEOLOGIA

FILOMENA RITA GOMES FERREIRA DE OLIVEIRA CARVALHO

OBJETO, DO NOJO À REFLEXÃO: POR UMA EXPOGRAFIA ACOLHEDORA

Brasília
2020

FILOMENA RITA GOMES FERREIRA DE OLIVEIRA CARVALHO

OBJETO, DO NOJO À REFLEXÃO: POR UMA EXPOGRAFIA ACOLHEDORA

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia de Abreu Gomes.

Brasília
2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CF488o CARVALHO, Filomena Rita Gomes Ferreira de Oliveira
OBJETO, DO NOJO À REFLEXÃO: POR UMA EXPOGRAFIA ACOLHEDORA
/ Filomena Rita Gomes Ferreira de Oliveira CARVALHO;
orientador Ana Lúcia de Abreu Gomes. -- Brasília, 2021.
65 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de
Brasília, 2021.

1. Expografia. 2. Musealização. 3. Musealidade. 4.
Invisibilização. 5. Escarradeira. I. Lúcia de Abreu Gomes,
Ana, orient. II. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

OBJETO, DO NOJO À REFLEXÃO: POR UMA EXPOGRAFIA ACOLHEDORA

Aluno: FILOMENA RITA GOMES FERREIRA DE OLIVEIRA CARVALHO

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientadora

Professor da Universidade de Brasília (UnB)

Doutora em História Cultural - UnB

Girlene Chagas Bulhões - Membro

Técnica Museóloga do Instituto Brasileiro de Museus

Mestre em Performances Culturais - FCS/UFG

Deborah Santos Silva

Professor da Universidade de Brasília (UnB)

Mestre em História Social - PUC/SP

Em 08/02/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 09/02/2021, às 19:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Deborah Silva Santos, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 10/02/2021, às 11:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Girlene Chagas Bulhões, Usuário Externo**, em 10/02/2021, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **6297797** e o código CRC **00262ABE**.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos por convenção iniciam um trabalho, mas são um marco de encerramento de um ciclo. A bem da verdade, são a justa formalização de uma tomada de consciência: não se realiza nada sozinho. Mesmo que pareça uma construção individual e solitária é sempre uma produção coletiva. No início não são trevas, são páginas em branco, muitas. Insegurança; sobre o que escrever? Conseguirei produzir alguma coisa interessante? Algo que mereça ser lido por minhas professoras e professores?

Aqui, já faço o meu primeiro agradecimento: “passinhos de bebê”. Essa frase ressoou em minha mente repetidas vezes, sem ela teria desistido. Uma injeção de ânimo: “calma que vai dar certo!” A frase proferida por minha inesquecível orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia de Abreu Gomes. Sabedoria, acolhimento e afetividade personificados na Terra.

Era eu então uma caloura, ou melhor, uma “recaloura”, segunda graduação. Em meio aos jovens, temendo ser rejeitada, tipo mãe, uma aluna retrô. Conheci a Prof.^a Dr.^a Deborah Silva Santos, docente de Introdução à Museologia, paciente; disposta a explicar carinhosamente a mesma coisa várias vezes, até que a luz do entendimento nos alcançasse. Me fez entender o porquê das cotas para negros ser justa, justíssima.

A diversidade de estilos, segundo semestre: Prof.^a M.^e Marijara Souza Queiroz, que descortinou para mim um universo afro-baiano, que até então, de tão óbvio, era desconhecido. Talvez, aí, tenha começado a sentir inquietações, percebi o risco de o museu desconhecer seu próprio acervo: a Pedra de Exu.

O reiterado ensinamento da Prof.^a Dr.^a Celina Kuniyoshi: é importante fazer fichamentos eficientes. Eu discordava, mas agora sei que ela estava correta, caso contrário, como seria difícil recuperar os conceitos e informações dos textos que utilizei para este trabalho.

Foi só uma disciplina, mas o suficiente para conquistar a todas e todos, Prof.^a Dr.^a Rose Moreira de Miranda, despertava em nós um interesse natural, quase intuitivo de conhecer o autor e não apenas os textos por eles escritos. Perdi o medo de Bourdieu. Mas continuo respeitando-o muito!

Com a Prof.^a Dr.^a Andrea Fernandes Considera me senti confortável, bem próxima da organização da minha primeira graduação. E, sendo sincera, como me encontrei na Heráldica, talvez a afinidade morfológica.

Prof. Dr. Clóvis Carvalho Britto: liberdade!

Estava segura, mas a Prof.^a Dr.^a Monique Batista Magaldi me perturbou positivamente, fui instada a permanecer no mundo digital. Que bom, hoje sou uma versão em constante *updating* de mim.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à protetora dos estudantes aflitos e perturbados pela burocracia, Thais Rocha.

Daniel e Matheus me incentivaram a prosseguir no caminho das novas tecnologias, filhos. João sempre me considerando incrível, companheiro.

Baleinha, minha eterna parceira, tinha o amor no olhar, fazia sentir-me especial, hoje é uma estrelinha.

Meus pais nunca me imaginaram museóloga, mas certamente estão surpresos e felizes. Agradeço todos os dias a Deus por ter os dado a mim.

Thank you, God!

“[...] a elegância do velador, o artístico das escarradeiras.”

(Aluizio de Azevedo)

RESUMO

O processo pelo qual o objeto físico deixa sua existência concreta no mundo contido das coisas e passa para o universo plural dos significados demonstra o poder agenciado pelo museu e seus discursos expositivos. Atendendo a essa realidade, o trabalho objetiva discutir teoricamente sobre o poder emprestado ao objeto por meio do discurso expositivo/expografia. Para tanto, apresenta os processos de musealização e musealidade como estratégias de poder nas diferentes práticas museológicas, especificamente nas exposições, assim como os mecanismos da prática expográfica de forma a ampliar a compreensão dos objetos utilitários/domésticos ex-postos. A fim de cumprir com esse último propósito, utiliza como plataforma de observação o exemplo das escarradeiras, problematizando as formas tradicionais utilizadas para a exposição desses objetos e apresentando uma proposta expográfica que permita ao visitante a liberdade de repensar as relações de poder que rodeiam o objeto, dando destaque à ação dos grupos sociais invisibilizados que o cercaram durante sua vida utilitária.

Palavras-chave: Expografia. Musealização. Musealidade. Invisibilização. Escarradeira.

RESUMEN

El proceso por el cual el objeto deja su existencia concreta en el mundo material y transita al universo plural de significados demuestra el poder que el museo maneja por medio de sus discursos expositivos. Considerando esa realidad, el trabajo tiene como objetivo discutir teóricamente sobre el poder otorgado al objeto a través del discurso expositivo/expografía. Para ello, presenta los procesos de musealización y atribución de musealidad como estrategias de poder en diferentes prácticas museológicas, específicamente en las exposiciones, así como los mecanismos de práctica expográfica que permitan ampliar la comprensión de los objetos utilitarios/domésticos expuestos. Para cumplir con ese último propósito, utiliza el ejemplo de las escupideras como plataforma de observación, problematizando las formas tradicionales utilizadas para la exhibición de esos objetos y presentando una propuesta expográfica que permite al visitante repensar las relaciones de poder que rodean al objeto, dándole protagonismo a la acción de los grupos sociales invisibilizados que lo rodearon durante su vida utilitaria.

Palabras clave: Expografía. Musealización. Musealidad. Invisibilización. Escupidera.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Concessão do passaporte de meu avô materno.	11
Figura 2 – Carteira de identidade de meu avô materno.	12
Figura 3 – A escarradeira.	13
Figura 4 – A escarradeira (vista lateral).	13
Figura 5 – A escarradeira (vista superior).	14
Figura 6 – Detalhe da marca e numeração na escarradeira.	14
Figura 7 – Escritório do Barão. Museu Solar Monjardim – ES.	44
Figura 8 – Quarto do Barão. Museu Solar Monjardim – ES.	45
Figura 9 – Sala dos diplomatas. Museu Imperial de Petrópolis.	45
Figura 10 – Escarradeira no Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG).	46
Figura 11 – Detalhe da etiqueta da escarradeira no Museu da Inconfidência	46
Figura 12 – Salão Vermelho/Museu Casa da Hera (Vassouras - RJ).	42
Figura 13 – Escarradeira pertencente ao acervo do Museu Paulista.	48
Figura 14 – Dois modelos de escarradeiras pertencentes ao Museu Paulista.	49
Figura 15 – Visitante observando as escarradeiras. Museu Paulista.	49
Figura 16 – Escarradeira em meio a outros objetos domésticos utilitários. Museu das Bandeiras. Cidade de Goiás – GO.	50
Figura 17 – Escarradeira no tanque.	52

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Justificativa	15
1.2 Problematicando o objeto	16
1.3 Objetivos	18
1.4 Referencial teórico-metodológico	18
1.5 Revisão de literatura	21
2 DISCURSO EXPOGRÁFICO COMO ESTRATÉGIA DE PODER NAS DIFERENTES PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS, ESPECIFICAMENTE NAS EXPOSIÇÕES	27
2.1 Musealização como processo de ressignificação do objeto	27
2.2 Musealidade como valor documental do objeto	29
2.3 Uma reflexão acerca dos mecanismos da prática expográfica: compreensão dos objetos ex-postos	31
2.4 Mutismo estrutural do discurso expográfico.	32
2.5 Conscientizações, prevenção e reconstrução.	34
3 A ESCARRADEIRA	38
3.1 Proposta expográfica	40
3.2 A expografia cenográfica	42
3.3 A expografia artística	46
3.3 A expografia acolhedora: proposta	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	57
ANEXO A – A caminho do furacão: loucuras e escarradeiras.	63

1 INTRODUÇÃO

Estes arranjos pediam outras coisas; escolheram-se também dois quadros para o intervalo das portas, um belo espelho de parede, um relógio de pêndulo, tapetes, capachos e escarradeiras. (AZEVEDO, 1989, p.59)

Já passada mais da metade esperada de minha vida, voltei à UnB. A decisão de prestar o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) foi uma forma de dar exemplo. Meu filho caçula precisava perceber que uma vida de estudos deixava muitos frutos. Sem preparação, fiz minha inscrição, comprei duas canetas pretas transparentes e fui para a prova.

Achei incrível, os assuntos questionados juntos! Sem separação por matéria, divertido, lúdico. Resultado: uma nota maior que a do meu filho. Poderia escolher entre alguns cursos, então pensei, “por que não Museologia?” Após uma breve conversa com a coordenadora do Curso à época, Prof.^a Dr.^a Ana Abreu, encantada, decidi: “vou estudar os museus do mundo, adoro museus, arte, viagens”. Só uma digressão: atingi o objetivo de dar o exemplo, mas também percebi que meu filho se sentiu humilhado.

Logo comecei a notar que não estudaria museus, mas sim uma Ciência, que ainda não entendia bem do que exatamente se tratava. Hoje a distância é enorme daquela ideia inicial, mas para fazer valer a verdade, todos os dias aprendo um detalhe, uma faceta, da inesgotável Museologia.

Retrocedendo na existência, há 40 anos comecei a estudar na UnB, 1980. Inicialmente cursando Nutrição, depois Biologia, Enfermagem e finalmente, Medicina. Foram oito vestibulares até a aprovação final, muita perseverança, muito estudo e disciplinas diversas, que hoje percebo como foram importantes para minha formação, mesmo que aparentemente distantes. Diplomada em 1987, após algumas greves, já apaixonada pela Patologia, foram mais três anos de residência médica, prova para obtenção do título de especialista e finalmente, Patologista. Por gostar da pesquisa e já tendo participado de alguns trabalhos científicos com meus professores de Patologia, prestei concurso para o Departamento de Patologia da UnB. Aprovada, me tornei docente. Uma honra trabalhar ao lado e com os meus professores, aos 27 anos de idade. Faço um resumo dessa trajetória e fico, diria, perplexa, quanta existência!

Voltando ao objetivo de dar exemplo de vida ao meu filho, hoje sei que ele percebe em mim não só o conhecimento técnico adquirido numa trajetória de constantes estudos, mas a seriedade, a postura frente a uma decisão de voltar à

academia com o mesmo compromisso. Sim; a Museologia, ou dizendo melhor, as Museologias.

A pluralidade é inerente à humanidade, permeando todos os múltiplos aspectos do ser. Assim não seria diferente com uma ciência que se propõe a ir muito além da mera conservação e exposição de objetos físicos. Sobre os museus, aprendi que são a parte visível do iceberg – poético, concordo, mas muito explicativo.

Com o decorrer do curso, estou conhecendo as diversas possibilidades de tipologias de museus; o objeto museológico com uma concepção muito mais ampla, diria mesmo sem fronteiras. O físico, o dialógico, o constructo que articula o passado com o futuro, para além do momento. A partir desse pensamento senti um pouco de desconforto na escolha de um objeto físico, como plataforma de observação, para estudar o meu objeto no trabalho de conclusão de curso. Questionei-me se não seria uma escolha reducionista, conservadora e tradicional. Passado esse átimo tranquilizei-me, o afetivo venceu.

Educada em uma família com visíveis raízes no século XIX, cresci olhando para uma cuspideira, ou escarradeira. Da curiosidade ao nojo, surgiram muitas reflexões nesses 57 anos.

Sempre ouvi de minha mãe a história de vida de meu avô materno. Português, chegou ao Brasil em 1906, período áureo da borracha, em Santa Maria de Belém do Pará, a chamada “Paris n’América”. Então com 13 anos de idade, chegou após 30 dias de viagem sozinho em um navio.

Emigrou buscando algum futuro longe da miséria e da falta de perspectiva que vivia com sua família em Portugal. Trabalhar, ter um local para dormir, um alimento para comer e quem sabe até estudar. Tinha à época baixa estatura, 1 metro e 30 centímetros, e seus olhos alcançavam a altura do balcão do armazém de secos e molhados em que trabalhava. Dormia sobre os sacos de farinha e entre as mantas de carne seca. Tinha a companhia de uma jiboia que se alimentava dos ratos do armazém, também realizando seu trabalho em troca de moradia e alimento. Era tratado como um adulto. O patrão, também português, não percebia uma criança assustada, mas sim um empregado incompetente. Mas nada como uns trampescos para ensinar com eficácia e prontidão. Muito trabalho e algum estudo, tudo aos poucos melhorou. Casou-se, tornou-se proprietário de seu primeiro armazém.

Figura 1 – Concessão do passaporte de meu avô materno.

REINO DE PORTUGAL

Governo civil
DO
DISTRICTO
de
Guarda

SIGNALS

Idade *13* annos
Altura *1 metro*
Posto *concupido*
Cabellos
Sobre olhos *castanhos*
Olhos
Naris
Bocca *regular*
Cór *natural*

SIGNALS PARTICULARES
*Levado no mar e
uma caxa de
fódo, amarela, e
de*

Costo do passaporte *4\$500*
Exp. de sep. *240*
Sello *3\$000*
Além de *1.000*

O CHEFE DA REPARTIÇÃO.
Leandro H. d. o. Almeida

Repartição
N.º *134*
Registado no liv. nº *155*
de *24* de *agosto*

GOVERNO CIVIL DO DISTRICTO D *Guarda*

Concedo passaporte ao *Alfonso Gomes del*
teiro, estudante, filho de Alencar e Jo
Gomes e de Maria das Santas Nôas
natural de Guarda do Brio, e
de o signa de Carlos Rodolpho de
Alto da Guarda
para *para*
de *Lisboa das Leões*
levando

Elbonado por *documentos*
Rogo ás autoridades administrativas e a
todas aquellas a quem pertencer o seu conhe-
cimento, não ponham embaraço algum ao por-
tador.
Valioso por tempo de *seisenta*
dias para sair d'este reino.
Dado em *Guarda* aos *quatro* de
de *agosto* de 1906

O GOVERNADOR CIVIL *Alfonso Gomes*
Alfonso Gomes

ASSIGNATURA DO PORTADOR.
Alfonso Gomes

Fonte: A autora.

Figura 2 – Carteira de identidade de meu avô materno.

Benemerita Sociedade Portuguesa Beneficente

CARTEIRA DE IDENTIDADE

N.º 1482

Classe Efectivo Remido

Nome Alexandre Gomes Ferreira

Assignatura _____

Filiação Fran.º José Gomes Ferreira e Maria dos Santos Ferreira

Nacionalidade Brasileira de origem Portuguesa

Nascimento, a 12 de Fevereiro de 1892

Admissão, a 21 de Setembro de 1912

Estado Casado Profissão Comerciante

Pará, Belém, 21 de Dezembro de 1937

Maximino Lopes Ferreira
PRESIDENTE

Vicente Augusto Pólvora Abel de Brito
1.º SECRETARIO. THESOUREIRO.

ANOTAÇÕES

Fonte: a autora.

Agora já tinha muitas posses, mas era necessário ter tradição, estofo, por assim dizer. A melhor forma era demonstrar à sociedade seu sucesso. Residindo em um palacete, na Praça Batista Campos, inaugurada em 1904, local mais nobre de Belém à época, mobília, porcelana e prataria de procedência reconhecida. Como obter essa chancela? Leilões! Famílias de origem nobre que por algum motivo se desfaziam de seus “objetos” utilitários. Assim chegavam vários tesouros, dentre eles quatro

escarradeiras alemãs¹. Restou uma que hoje me cabe guardar. Quem diria que essa escarradeira, fruto de uma busca de ascensão e reconhecimento social, seria hoje objeto etiológico, fonte de reflexão, para um trabalho de conclusão de curso?

Figura 3 – A escarradeira.



Fonte: A autora

Figura 4 – A escarradeira (vista lateral).



Fonte: A autora

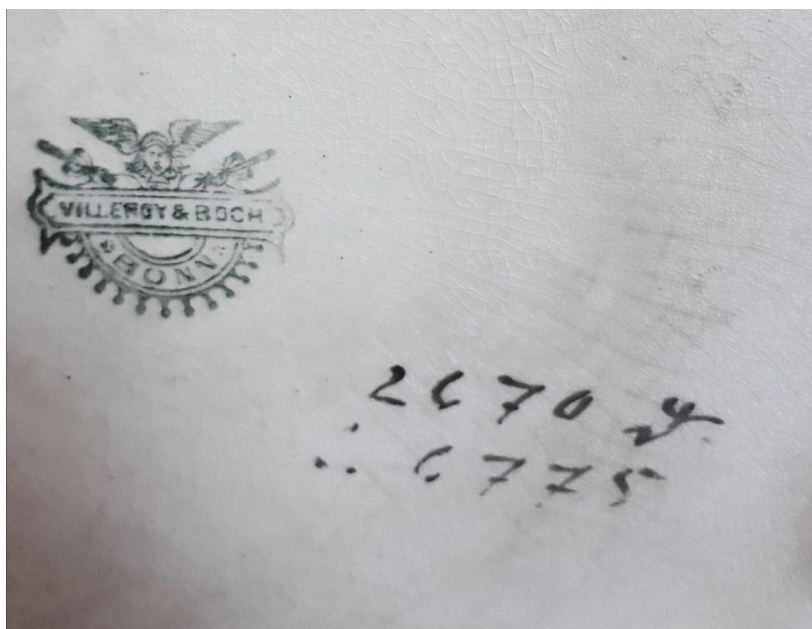
¹ Villergy&Boch - BONN.

Figura 5 – Escarradeira, vista superior.



Fonte: A autora.

Figura 6 – Detalhe da marca e numeração na escarradeira.



Fonte: A autora.

1.1 Justificativa

Meus questionamentos, neste trabalho, recaem sobre o fato de que objetos como a referida escarradeira passam, eventualmente, a ser objetos de museus. Nessas instituições, o contato entre objeto e público é inevitavelmente intermediado por uma narrativa. Essa narrativa, que pode ser construída das maneiras mais diversas possíveis, tem participação direta na forma como o público interpreta o objeto e, portanto, pode ser problematizada sob diversos aspectos.

Em outras palavras, o processo pelo qual o objeto físico deixa sua existência concreta no mundo contido das coisas e passa para o universo plural dos significados demonstra o poder agenciado pelo museu e seus discursos expositivos. Um momento de aparente perda de continuidade e “utilidade” deixa de ser coisa e passa a ser objeto – documento, à disposição do visitante para ser “lido” e, mais ainda, percebido envolto em uma teia de experiências prévias e, por que não supor, futuras.

A simples explicação de que os objetos entram no museu para serem preservados e guardados para que futuras gerações tenham conhecimento de sua existência não resiste a uma rasa reflexão. O visitante, em um lapso temporal muito curto, até olha com curiosidade física, concreta, mas quase que instantaneamente passa a evocar memórias, sentimentos e questionamentos. A “coisa” antiga, inestimável, com reconhecido conteúdo antropológico e artístico, realiza uma viagem além da velocidade da luz. Agora faz parte do indivíduo que olha, vê e percebe, fruto da relação do homem com a realidade física.

Essa relação seria o cerne das definições de Fato Museal, apontadas por Waldisa Rússio e outros teóricos que se seguiram como o objeto de estudo da Museologia. Embora variáveis, essas definições sempre se aproximam da ideia de que o Fato Museal se relaciona a “[...] entender como a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e, o objeto, parte de uma realidade da qual o homem também participa, e sobre a qual tem poder de agir” (NASCIMENTO, 1994, p. 9).

Alguns objetos, intuitiva ou intencionalmente, são expostos de um modo usual fazendo parte de uma composição cênica, previsível, apenas com pequenas variações. Assim, a expografia rotineiramente conduz e sugere ao visitante um único ponto de vista, contido e pronto a ser introjetado. Uma cenografia autoritária. Não há espaço de questionamento, de divergência, inclusive com referência ao cotidiano do

objeto enquanto habitava o universo utilitário. Agora ele é um documento identitário de seus semelhantes, com a responsabilidade da representação, do testemunho.

Mas e antes? De quais situações participava? Quais personagens necessariamente estavam envolvidos em sua própria existência física cotidiana, sua sobrevivência enquanto objeto concreto? O museu tradicional, silenciador, exalta o seu valor artístico, a sua beleza, em detrimento de sua biografia, uma postura reducionista, amputando histórias e principalmente pessoas.

Discutir e problematizar o papel do museu em conferir poder aos objetos, por meio do discurso comunicado por um conjunto de processos expográficos, também é reconhecer as relações de poder agenciadas pelo objeto. Ele, o objeto, invoca respostas, interpretações, passa a errante², orbitando o visitante. Um sistema dinâmico, em busca de equilíbrio, que não visa ser alcançado, mas sim buscado, já que se realiza na própria busca.

Problematizando o objeto

Como premissa da problematização do agenciamento dos objetos de museu na relação de poder e memória, devemos manter em mente que o museu é o resultado de ações de pessoas, com intenções e visões a serem canceladas no processo de musealização. Nem o museu, nem os objetos têm vida própria, não se manifestam apenas pela sua simples existência material. Faz-se necessário o sujeito, aquele citado por Waldisa Rússio³ quando do fato museal.

Antes dele ainda existem outros envolvidos, os que gerenciam, gestam e executam as etapas do processo de musealização. A escolha do objeto que entrará no museu, a forma como será documentado e, finalmente, como será comunicado ao público. O museu expõe o objeto ao mesmo tempo que expõe o sujeito. Isso posto, fica estabelecido entre nós que o “poder” do museu é o poder de pessoas e grupos, com atitudes intencionais, determinadas pela expectativa de resultados, nesse sentido, pessoais.

² Diz-se dos astros não fixos (planetas, satélites e cometas). O Dicionário Aurélio online.

³ Museóloga e professora, Waldisa Rússio graduada na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Especializou-se em Museologia por meio de mestrado e doutorado na área. Auxiliou a estruturação do Museu de Arte Sacra e do Museu da Casa Brasileira entre outros. Foi pioneira no Brasil nas áreas de Museologia e Patrimônio cultural. Lutou pela regulamentação da profissão de museólogo e os principais órgãos reguladores e de apoio dessa nova profissão (DIFUSIEB, 2019).

Agora, podemos pensar no objeto. Selecionado, documentado e exposto, ganha vida, mas nunca *per se*, sempre um produto, um resultado momentâneo, já que a cada leitura será um, nunca o mesmo. É falsa a ideia de que ele uma vez exposto será visto sempre da mesma forma. A imagem do objeto é individual, personalíssima e momentânea. Ainda mais, a cada observação, o mesmo visitante poderá perceber detalhes diferentes que a princípio estão lá o tempo todo, mas que pertencem a uma realidade produto de estados anímicos.

Problematizar esse novo *status* é somar ideias e possibilidades de oferecer visibilidade a novos discursos, invisibilizados, deliberadamente ou não, mas nem sempre disponíveis ao visitante. Não na ilusão de um texto pronto e fechado, um discurso de “melhor” qualidade, resultado de um juízo de valor, mais uma vez pessoal, mas sim na intenção de um constructo no mínimo dual: objeto/ visitante – mas não esqueçamos, o sujeito também é plural.

É importante permitir ao visitante um espaço mental amplo, um estímulo à diversidade do pensamento, que pode ser tentado e, quiçá, alcançado com algum cuidado na comunicação expográfica. Creio ser um trabalho, *labore et constantia*⁴, a ser buscado a cada objeto, a cada projeto expográfico, resultado de pesquisa e, do que considero mais difícil, despojamento de pré-conceitos.

Trazer à discussão essa violência epistêmica (BULHÕES, 2017, p. 11), no sentido de ocultação parcial, revestida de informação científica e legitimada pelos museus, é de máxima importância na busca da mudança. O templo museu passa a laboratório para desenvolvimento de um produto novo, a liberdade de um espaço mental construtivo.

Assim essa é minha meta, contribuir, mesmo que de forma acanhada, para trazer à discussão esse “poder” de agenciamento de relações pessoais do objeto, que, no espaço do museu, mostra-se, a bem da verdade, o poder de um grupo de pessoas. Em outras palavras, o poder emprestado ao objeto por meio do discurso expositivo. Um objeto que na sua concretude é aparentemente apenas utilitário, mas, contextualizado, traz uma gama de representações, significados sociais e silenciamentos. No caso da escarradeira, quem cospe *versus* quem limpa.

A bem da verdade, após essas considerações ainda me questiono, seria de minha parte o fetiche do objeto?

⁴ Christophe Plantin, logotipo se sua gráfica De Gulden Passer (Compassos Dourados).

1.3 Objetivos

Objetivo Geral:

Discutir teoricamente sobre o poder emprestado ao objeto por meio do discurso expositivo/expografia.

Objetivos específicos:

Apresentar os processos de musealização e atribuição de musealidade como estratégias de poder nas diferentes práticas museológicas, especificamente nas exposições;

Apresentar os mecanismos da prática expográfica de forma a ampliar a compreensão dos objetos utilitários/domésticos ex-postos.

1.4 Referencial teórico-metodológico

Como referencial conceitual, recorro à publicação “Conceitos-chave de Museologia”, editada pelo ICOM sob direção de André Desvallées e François Mairesse (2013), que delimita terminologia específica e atualizada. Essa escolha se dá mediante a chancela do Conselho Internacional de Museus (Icom), nossa referência técnica e atualmente “pacificada” na Museologia, mas sempre guardando o espaço para problematizações e questionamentos, tendo em vista que sem eles tudo estará morto e em “paz”.

Outras e outros pesquisadores são aqui evocados como referencial teórico, Girlene Chagas Bulhões, Marília Xavier Cury e Elisa Guimarães Ennes. Isto posto, início pela base teórica das Museologias – sim, no plural, já no intuito de reservar e permitir espaço para diversidades e ideações.

O campo da ciência Museologia, **museal**, aqui pensado englobando reflexões críticas, fundamentos e questões amplas. Concernente não só no museu como espaço físico, mas, e, principalmente, trazendo as diversas tipologias, para além da tradição confortável. Percebendo a função sensível de documentar, contextualizar e descontextualizar, afastando-se para permitir o nascimento do novo. Acercar-se, inevitavelmente, do pensamento ético e filosófico.

A **musealização** consiste num processo constituído de etapas – seleção, aquisição, registro, catalogação (indexação), conservação e finalmente a comunicação –, que virão a conferir ao objeto um estatuto de objeto de museu, retirado

de sua realidade física e funcional, assumindo a responsabilidade de representar e documentar realidades e concepções culturais.

Cada uma dessas etapas traz consigo questionamentos específicos e extremamente sensíveis, que repercutirão de forma determinante no fato museal. O objeto agora é “autêntico”, detentor de **musealidade**. Nas palavras de Desvallées e Mairesse “A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58). Um valor documental específico, imanente e emanado das coisas musealizadas. Mais uma vez, devemos reter em mente que toda a escolha pressupõe perdas e não seria diferente na dinâmica da musealização.

Vamos buscar o entendimento dos diversos momentos que constroem esse caminho que visa atingir essa valoração, a musealidade:

A **seleção**, fruto da seletividade, escolha voluntária da gestão do museu ou fruto de circunstâncias, por vezes instadas, de toda forma constitui o primo momento da mudança de *status* do objeto. Esse deslocamento do objeto, após a sua “aquisição” - que também deve ser problematizada - traz consigo implicações históricas e pessoais, que por vezes vão tornar-se mais perceptivas quando da expografia que também deixará expostas as intenções de pessoas e grupos que detêm o poder dentro do museu. Nas palavras de Ulpiano Meneses, “[...]os objetos materiais funcionam como veículos de qualificação social.” (MENESES, 1998, p. 91).

Registro e catalogação (indexação), aparentemente processos de documentação detentores apenas de aspectos técnicos, guardam intencionalidades. Já antecipam, mesmo que de forma sub-reptícia, as possibilidades de discursos que serão “permitidos” ao objeto. Os termos descritores, que irão permitir sua busca e recuperação nas bases de dados, devem ser pensados no sentido amplo, porém preciso. Os campos da ficha de catalogação podem cercear determinados questionamentos, deixando apenas informações da natureza concreta do objeto, omitindo, por exemplo, a sua circulação cotidiana.

No âmbito do museu, o vocábulo **comunicação** tem peculiaridades próprias. Desvallées e Mairesse ressaltam que

No contexto dos museus, a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 35).

Dessa forma, a comunicação é entendida de forma mais abrangente, não apenas nos sentidos visitante objeto (museu), mas também envolvendo as publicações científicas e os Programas Educativo e Institucional contidos no Plano Museológico. Assim esse conjunto conferirá visibilidade e divulgará o(s) discurso(s) disponibilizado(s) pelo museu (gestores). Aqui, fica incluída a função da exposição/cenografia no processo de comunicação.

Já a **museografia**, entendida aqui como um conjunto de técnicas envolvidas e desenvolvidas para concretizar as ações museais do processo de musealização como um todo, inclui o programa museográfico com a finalidade expositiva. Em sentido mais recortado, a arte da exposição. Para alguns autores, ela engloba a **expografia**, um conceito central para o objeto do meu estudo, caracterizado como a “[...]técnica de apresentação do material expositivo, auxilia e permite a comunicação do conteúdo dos elementos musealizados, adequando o espaço que o envolve observando a preservação e conservação deste material.” (ENNES, 2008, p. 29).

Nas palavras de Marília Xavier Cury, “a expografia, como parte da museografia, [...] é a forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e educacionais de uma exposição, é a sua base fundante” (CURY, 2005a, p. 27 apud BULHÕES, 2017, p. 19). A comunicação dos conteúdos tem como ferramenta principal a construção discursiva; reside aqui o dito “poder” do museu/museólogo.

Por meio da **cenografia** (ENNES, 2008, p. 54), aqui problematizada na sequência dos capítulos, pode-se tanto permitir visibilidade como invisibilizar, isto é, voluntariamente ou não, decidir de forma individual ou coletiva, arbitrar. A cenografia é formada pela disposição dos objetos em um conjunto estético-narrativo que busca comunicar um discurso, facilitando ao visitante a construção mental por meio da sedução visual ou sensorial. Neste ponto, reside a sensibilidade e o cuidado de dar liberdade ao pensamento do visitante, evitando discursos fechados e conclusivos.

Chegamos ao **objeto**, concreto ou impalpável, sem ser uma realidade *per se*, mas um produto de relações. Inicialmente, uma “coisa” que, após a musealização, torna-se um “objeto de museu”, agora colocado à disposição do sujeito. Nesse sentido, uma conexão do mundo físico com o mundo invisível, evocando memórias e sentimentos. Podemos então pensar o museu como aquele que revela, vela e, produz sentido sobre os objetos. Partindo de uma conceituação estabelecida e aceita pela Museologia, “o mesmo objeto pode adquirir um sentido e um valor muito diferentes

conforme sua situação no ambiente por essa ou aquela série de objetos” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 53). Nas palavras do Prof. Dr. Mário Moutinho, “Objetos esses que a própria exposição se encarrega de transformar, manipular, alterar.” (MOUTINHO, 1994, p. 6).

Alcanço assim o ponto fundamental para minha proposta de problematização.

1.5 Revisão de literatura

Girleene Bulhões, em sua dissertação de mestrado intitulada “Museus para o esquecimento: seletividade e memórias silenciadas nas performances museais” (2017), aborda o silenciamento de determinados assuntos e, conseqüentemente, pessoas. ~~Embora~~ Intencionalmente ou não, grupos socioculturais são excluídos, esquecidos e, uma vez que a exclusão traz o apagamento desses assuntos e pessoas nesses espaços, eles reforçam a invisibilidade social destes grupos, aqui considerados uma parcela representativa da sociedade. Bulhões argumenta que

Em meio às suas múltiplas tensões e significados, os museus são considerados instituições nas quais nossas memórias são guardadas e comunicadas para que não as percamos de vista. No entanto, alguns deles, com intenção consciente ou não, fazem justamente o contrário: silenciam sistemática e deliberadamente as lembranças de determinados assuntos e grupos socioculturais. (BULHÕES, 2017, p. 8)

Percebo de início, já na introdução, duas expectativas em relação ao museu: guardar e comunicar. Como verbos são ações, geram e agenciam; por conseguinte, problematizações. O que escolher para guardar? Como comunicar as escolhas? Duas questões que certamente permitem outras tantas indagações. Mas tendo por foco meu objeto de pesquisa, pretendo expor a argumentação teórica para essas ações, enfatizando as práticas expográficas que são a culminância do processo como um todo.

Bulhões trabalha tendo por base “estudos das Performances Culturais, nas Museologias Social e Afetiva, na Cartografia Social, nos Estudos *Queer* e em autoras e autores pós-estruturalistas” (2017, p. 8). A autora constrói o conceito de Pacto Museal que, em relação ao meu objeto de pesquisa, torna-se uma ferramenta que opera de forma fulcral e sensível. Em suas palavras, ela define o Pacto Museal como “[...] aliança implícita e explícita existente entre os museus, seus públicos e as sociedades; [...]” (2017, p. 39).

O estabelecimento dessa aliança pressupõe fidúcia, o visitante crê no que vê e percebe no espaço do museu. O que está exposto é uma verdade chancelada pelo ato de fazer parte de uma exposição no interior de um espaço de cultura e realidades, o museu. Afinal, se lá está, é assim!

Por outro lado, o museu, seus gestores e agentes, devem cuidar para que o que se tornará verdade ao visitante espelhe uma realidade que minimamente não exclua grupos socioculturais e suas práticas. Essa ação continuada confere ao museu poder aliado a uma responsabilidade intrínseca, de buscar ao máximo oferecer ao visitante a ampliação de sua visão, “um mirante aberto” (IBRAM, 2012, p. 112).

O risco de ocultar protagonismos históricos caminha ao lado das ações de musealização e a linha tênue, em certos momentos, pode ser ultrapassada. Gestores e agentes são humanos, cometem atos falhos, podem expressar suas próprias crenças e pré-conceitos. Faz-se necessária, assim, uma postura vigilante e auto questionadora.

Girlene Bulhões, no primeiro capítulo, traz a definição de museu do Icom⁵ e do Estatuto de Museus⁶, onde há a expressão “a serviço da sociedade” e “comunicam, interpretam e expõem”⁷. A partir dessas expressões, a autora problematiza a formação da consciência das comunidades sob responsabilidade do museu e de seus gestores. Há, ainda, o termo “interpretam”, cujo significado, como ressalta Bulhões, é ambíguo, podendo referir-se tanto ao processo de entendimento como às conclusões do processo. Assim, os museus interpretam, fornecem suas interpretações e elaboram suas conclusões que resultarão na exposição, espelham um grupo de pessoas que detêm o poder, seus gestores.

Dessa forma, “...estão expostos princípios humanos, éticos, sociais; inclusive os dele próprio” (BULHÕES, 2017, p. 18). Assim, se faz mandatório buscar a “boa interpretação” (GEERTZ, 1989, p. 13 apud BULHÕES, 2017, p.19), estimular as reflexões, dar densidade ao discurso museal, o que pressupõe uma postura além do bom gosto e da admiração ao objeto e/ou ao autor.

⁵ CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. Código de Ética para Museus. 21ª Assembleia Geral do ICOM. Seul, 2004.

⁶ Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, regulamentada pelo Decreto Presidencial nº 8.124, de 17 de outubro de 2013.

⁷ Estas duas locuções que se encontram entre aspas remetem ao texto da Prof.^a Girlene Bulhões (2017) a partir da página 17 (passim) e se remetem ao texto da Política Nacional de Museus.

Condições ambientais ideais, excelente mobiliário e etiquetas com as informações básicas não fornecem densidade à exposição. Podem, na verdade, escamotear histórias, à maneira de uma excelente maquiagem que esconde cicatrizes. Por isso, “Um museu deve despertar a curiosidade de seus visitantes e estimular seu interesse [...] de uma maneira que os humanize” (BULHÕES, 2017, p. 19).

Nesse ponto, a autora afirma que os registros culturais fornecidos por essas interpretações e conclusões podem ser “utópicos, distópicos e heterotópicos”, mediando o encontro “entre tempos, pessoas e culturas”. Podem, assim, “impressionar o mundo” e, dessa forma, são uma “consumação” (BULHÕES, 2017, p. 20). Aqui reside a verdade cancelada pelos museus e o poder de falar ou silenciar histórias e grupos sociais.

A decisão de quais objetos culturais, materiais e imateriais, serão preservados e comunicados – e de que maneira o serão – torna evidente o poder do grupo gestor do museu e das tensões e multiplicidades do processo. Bulhões, buscando demonstrar as diversas faces desse processo (atividades museais), traça um paralelo com estudos das performances, como destacado pela museóloga carioca Vânia Oliveira⁸.

Para tal, a autora tem por referência o antropólogo Dr. Richard Bauman⁹ e a socióloga e antropóloga Esther Jean Langdon¹⁰, ambos estadunidenses. Richard Bauman, traduzido por Esther J. Langdon, estabelece cinco etapas das Performances Culturais. De forma resumida:

1. A exibição, museu e visitante frente a frente;
2. Responsabilidade de competência, o que reflete suas posturas políticas, alcançada por meio da museografia, expografia e atividades educativas;
3. A avaliação, feita pelos envolvidos no processo, gestores, visitantes etc.;
4. Experiência em relevo, uma aura que o objeto ganha ao entrar no museu;
5. Sinalização como metacomunicação, a evocação de uma postura respeitosa e reverente dentro do museu.

⁸ Prof.^a Dr.^a do Curso de Museologia e do PPGIPC da FCS/UFG.

⁹ Professor emérito, agora aposentado, de Folclore, Antropologia e de Comunicação e cultura da Universidade de Indiana, Bloomington.

¹⁰ Prof.^a Dr.^a do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Langdon acrescenta ainda cinco qualidades:

1. Experiência em relevo, o mais importante não é a fisicalidade do exposto, mas sim o que ele expressa;
2. Participação expectante, quando há interação dos e das envolvidas, um encontro;
3. Experiência multissensorial, em que todos os sentidos estão agindo, permeando todos os espaços do museu;
4. Engajamento corporal, sensorial e emocional, como uma união da sensação, da razão e da emoção;
5. Significado emergente, uma experiência que emerge do contato dos agentes envolvidos.

Dessa forma, os museus apresentam uma performance para cada visitante e ainda a cada visita, estabelecendo referências de tempo e espaço. “[...] São pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes” (IBRAM, 2010. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/> apud BULHÕES, 2017, p. 26). Desta forma transforma mutuamente os envolvidos, de forma sutil e individual. “Museus não são vitrines da ‘vida’, mas plataformas para performances” (SOARES, 2012, p. 14 apud BULHÕES, 2017, p. 27), estão sempre acontecendo – no gerúndio. Assim, transformam mutuamente os envolvidos, de forma sutil e individual.

Ainda sobre os museus, sabemos que “suas escolhas confirmam narrativas, validam preconceitos e privilégios, referendam poderes e submissões” (BULHÕES, 2017, p. 20). Aqui reside o ponto fulcral do meu objeto físico escolhido como plataforma de observação: o silenciamento e a invisibilidade de um grupo de pessoas causados pela expografia, que acolhe um discurso expográfico no mínimo corriqueiro, para não dizer “batido”. O grupo invisibilizado de serviços domésticos, mulheres negras responsáveis pelo funcionamento perfeito da residência dos patrões – limpeza, organização, prontidão, total subserviência, atingindo uma docilidade imposta pela sobrevivência.

Se o museu “[...] traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende”, (BULHÕES, 2017, p. 20), que consciência estamos formando?

Os museus não são um espaço meramente físico, concreto. São lúdicos e poderosos. Um palco onde reside o que é interpretado por muitos como a “verdade”,

um palco que atrai tudo que está em volta, estabelece conexões entre o passado, o presente e o porvir. À semelhança de um buraco negro e seu processo de acreção, cresce e se expande em poder à medida que se apossa do que orbita seu redor e assim determina o destino da relação tempo - espaço.

Após tecer essas considerações, Girlene Bulhões, ainda dedica uma parte de seu primeiro capítulo a refletir sobre as origens greco-mitológicas do museu com pitadas Yorubá – museu: casa das musas, museu: filho de Selene e Orfeu e museu: cavalo de Mnemósine, ressaltando, nessas três abordagens, as características próprias dos museus.

Museu: a casa das Musas, as quais foram geradas por Zeus e Mnemósine, para “presidir ao Pensamento sob todas suas formas”¹¹ e, por meio de seu canto, manterem vivas as lembranças. Conduzidas por Apolo, também filho de Zeus, mas em uma relação com Leto, considerado “o deus das Musas e da mântica”¹², possuía dons diversos, “um amálgama de várias divindades, sintetizando num só deus um vasto complexo de oposições”¹³. Dessa forma, as Musas atendem “ao tripé museal/museológico: preservação, pesquisa e comunicação das memórias” (BULHÕES, 2017, p.29), com um caráter plural conferido por seu fio condutor Apolo¹⁴, dentro de sua casa, o museu.

Museu: filho de Selene e Orfeu, foi criado pelas ninfas e presidia os mistérios de Elêusis¹⁵. Morreu na velhice e foi sepultado em Atenas, na Colina de *Museion*, em sua homenagem. Em vida, diz a mitologia, teve a missão de “reaver a poesia que foi espalhada em tudo o que há pelo corpo destroçado e soprado de seu pai” (BULHÕES, 2017, p. 31). Assim, Museu teve o poder de recolher, ordenar, preservar, interpretar e comunicar as criações espalhadas pelo mundo

Museu: Cavalo de Mnemósine, avó materna de Museu, tem seu nome originado no verbo *mimnéskein*, lembrar-se¹⁶. Por meio dela, Museu cumpre a missão de guardar as lembranças dos fatos escolhidos para serem lembrados. Por analogia com

¹¹ BRANDÃO, 1999a, p. 203 *apud* BULHÕES, 2017, p. 28.

¹² BRANDÃO, 1999b, p.57 *apud* BULHÕES, 2017, p.29.

¹³ BRANDÃO, 1999b, p.85 *apud* BULHÕES, 2017, p.29.

¹⁴ BULHÕES, 2017, p. 30, alerta que o museu ao distorcer ou silenciar grupos marginalizados impede, “tranca” caminhos à maneira de um tipo de Exu, o Exu Tranca-Ruas (orixá da Umbanda), afastando-se de Apolo, o fio condutor das musas e sua casa, o museu.

¹⁵ Rituais que davam início ao culto das deusas agrícolas Deméter e Perséfone (PERSSINATO, 2018, p.13)

¹⁶ BRANDÃO, 1999a p.202 *apud* BULHÕES, p. 36.

as religiões de matriz africana, “os museus são corpos políticos cavalgados pela memória; [...] cavalos de Mnemósine” (BULHÕES, 2017, p. 37). Assim, os museus atuam como um meio de transporte seletivo, transportam lembranças, mas transformam, ressignificam e ligam o visitante com uma identidade cultural e social, a qual é a escolhida dentre tantas. “Os que escolhem apenas um pouco do tanto que há, mais escondem que mostram, mais esquecem que lembram” (BULHÕES, 2017, p. 38), mas o que é esquecido não deixa de existir.

O tripé mitológico do Museu são as fundações para a edificação do conceito de Pacto Museal, construído por Girlene Bulhões, o qual opera e norteia o meu objeto de pesquisa. Por definição da própria autora

[...] aliança implícita e explícita existente entre os museus, seus públicos e as sociedades; firmada por meio de crenças sociais, práticas culturais, estratégias políticas e normas jurídicas fixadas em documentos que têm força de lei [...] Dentro do espectro permitido pelas instâncias legais, cada museu é livre para junto com seus públicos estabelecer suas próprias alianças, modificá-las e rompê-las, conforme seus próprios gostos (BULHÕES, 2017, p. 39-40)

Como pode se apreender da segunda parte do conceito, há diversidade, diversos pactos. Mas, em todos eles, o museu é lugar onde encontraremos as lembranças. Por conseguinte, não precisamos guardá-las dentro de nossas canastras. São lembranças chanceladas por nossa avó, Mnemósine e, mais ainda, serão lembranças partilhadas com outras e outros.

O risco está na quebra do Pacto! Por “esquecerem” assuntos, intencionalmente ou não, calam vozes, invisibilizam grupos sociais, sempre os mesmos, os discriminados e marginalizados, independente dos motivos do “esquecimento”. A quebra retira do Museu parte vital de sua definição “a serviço da sociedade”, tendo em vista que as sociedades se modificam, os museus também sofrem mudanças, mas precisam perseverar no ponto de vista da universalidade.

2 DISCURSO EXPOGRÁFICO COMO ESTRATÉGIA DE PODER NAS DIFERENTES PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS, ESPECIFICAMENTE NAS EXPOSIÇÕES.

2.1 Musealização como processo de ressignificação do objeto

Na publicação “Conceitos-chave de Museologia” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56-57), citada no referencial teórico, o termo “musealização”, segundo o senso comum, poderia dar a ideia de “tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu”.

Alguns dicionários também denotam o termo “musealização” ou, pelo menos, seu equivalente verbal “musealizar”. O dicionário Michaelis, por exemplo, define esse verbo como o ato de “transformar algo em peça de museu” (MICHAELIS, 2020), enquanto o Priberam registra “musealização” como o “acto ou efeito de musealizar, de integrar em museu ou de transformar em peça de museu” (PRIBERAM, 2020). Ambas as definições, mais assertivas, são menos vagas que aquela contida nos Conceitos-chave, que representaria o “sentido comum”.

Segundo Zbyněk Stránský (2005, p. 113 *apud* BARAÇAL, 2008, p. 64), a palavra “musealização” chegou a ser apropriada por pensadores do campo filosófico e científico, com conotações diversas daquela de “motivação museal”. Exemplos são os casos de Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard, que a empregaram para descrever o ato de “levar algo ao estado em que não pode mais mudar e que também não pode mais morrer: as realidades se tornam congeladas, esterilizadas e protegidas contra o fim ou a morte” (STRÁNSKÝ, 2005, p. 113 *apud* BARAÇAL, 2008, p. 64).

Na perspectiva da Museologia, que aqui é o nosso pensamento, o termo foi introduzido pelo próprio Stránský e por Wilhelm Ennenbach no início dos anos 1970, como afirma o primeiro autor (STRÁNSKÝ, 2005, *apud* BARAÇAL, 2008, p. 64). Até então, segundo Baraçal (2008, p. 64), o termo era simplesmente definido como o “processo de adquirir musealidade”, isto é, o processo em que se imputa ao objeto o valor que justificaria sua permanência no museu. Ainda segundo o mesmo autor, o conceito se manteve no grupo do qual Stránský fazia parte, o “grupo germânico” do Icom.

A partir dos anos 1980, o conceito de musealização foi revisitado diversas vezes pelo próprio Stránský e por outros autores, tornando-se fundamental nas reflexões do campo teórico da Museologia. Embora não caiba aqui traçar um histórico dessas reflexões, é interessante citar as considerações de alguns autores a fim de dimensionar o que se entende na atualidade como musealização.

A publicação “Conceitos-chave de Museologia” (2013) traz um extenso verbete sobre esse conceito. Dele, depreende-se que,

de um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56).

A professora Marília Xavier Cury (2005, p. 26), por sua vez, define o processo como uma série de ações sobre os objetos, como “aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação”. A autora, assim como Bruno Brulon (2016, p. 39-40), também assinala o envolvimento da musealização em toda a cadeia museológica:

Esse processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo (CURY, 2005, p. 26).

É justamente nas etapas dessa cadeia que encontramos os pontos que são o objeto de estudo neste trabalho. O primeiro deles é o fato de que, na musealização, imputa-se aos objetos o papel de representativos da realidade à qual originalmente constituíram, como se fossem “testemunhos autênticos” ou substitutos dessa realidade (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57). Chancelados por sua existência dentro do museu, recebem o grau de documento verdade, afinal, “reza a lenda” que o museu não distorce, se mantém fiel.

No mesmo sentido está a definição de Loureiro, que apresenta a musealização como um

[...] conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa. (LOUREIRO, 2011, p. 2-3).

Dito isso, pensando a musealização como o produto das etapas de um processo que irão permitir que um objeto venha a se tornar um objeto de museu, detentor da verdade, já é possível vislumbrar o poder contido nesse processo.

Permitir, por si só, já carrega a força da permissão, da autorização para a mudança de *status*. Nesse ponto, já podemos indagar quem autoriza essa mudança de grau.

O objeto, retirado de sua realidade física e funcional, deixa sua existência usual, é ressignificado, assume a responsabilidade de representar uma nova realidade. Como anteriormente mencionado, nem o objeto nem o museu são sujeitos vitais, não são dotados de vida e volição. Assim, a musealização e suas etapas, a saber, seleção, aquisição, registro, catalogação (indexação), conservação e comunicação, resultarão do poder de um grupo de pessoas (gestoras e gestores). A ressignificação acontecerá, mas é importante, novamente, questionar qual o rumo desse processo, ou melhor, qual é a intencionalidade contida nas diversas etapas que o constituem.

Novamente citando a professora Marília Xavier Cury (2005, p. 34), “o processo museológico está estruturado nessa definição e no conceito de musealização (seleção de um objeto por valorização)”. Valorização, de quê? De quem? E, por conseguinte, resultado de escolhas, desvalorização de quê? De quem?

2.2 Musealidade como valor documental do objeto

O objeto, uma vez musealizado, tornado objeto de museu, possui agora a musealidade, um valor que lhe foi conferido pelo processo de musealização e que traz consigo um novo valor e uma nova responsabilidade. Esse valor atribuído ao objeto, que justificaria sua entrada no museu após percorrer essa cadeia museológica, que dá sentido à musealização e que apresenta o objeto como representante autêntico da realidade seria o que Stranský denominou “musealidade” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 58).

Nitidamente, esse processo implica em perdas, em inúmeros sentidos, tendo em vista que escolhas sempre permitem ganhos e perdas. Afinal, a seleção de um objeto como amostra ou substituto de uma realidade implica a imediata exclusão de outros tantos objetos que integravam aquela realidade, bem como a extinção do contexto original. É por conta dessas perdas e, também, a fim de dar sentido ao objeto para que ele possa atuar nessa função de “testemunho”, que, no âmbito do museu, necessariamente se constrói uma narrativa sobre ele. Aqui reside outro momento fulcral para o objeto deste trabalho.

Essa construção existe desde o momento da documentação, quando determinadas informações, em detrimento de outras, serão registradas. Todavia, é

quando ele entra em contato com o público, isto é, a exposição, que a construção dessa narrativa mais se mostra presente. E, se, por um lado, essa construção é inevitável, por outro, é urgente problematizar alguns aspectos desse processo. Neste trabalho, darei atenção à expografia, um dos momentos mais críticos do processo museológico no que tange a essa problemática, tendo em vista que essa “escrita” será lida.

O que se nota é que a construção da narrativa apresentada ao público historicamente tem se dado de forma autoritária. Classicamente, esse autoritarismo reflete diretamente o poder de determinados grupos e pessoas, com atitudes intencionais, determinadas pela expectativa de resultados, por vezes, pessoais. Ao longo dos últimos séculos, é notável que o Museu, refletindo outros aspectos da sociedade, construiu-se baseado em visibilidade e invisibilidade. Trata-se de ressaltar o que convém e excluir o que incomoda, assim grupos são calados, mesmo que de forma não intencional.

Evidentemente, essas movimentações de ocultação não são tão explícitas. No transcorrer do século passado, graças à ação de inúmeros movimentos empreendidos em favor da ruptura das hegemonias – e que obviamente atingiram também a Museologia e os museus. Esse processo de visibilização vem sendo pensado e desenvolvido. Tais movimentos continuam a ser empreendidos até hoje às custas de uma peleja constante que requer vigília e ação.

Apesar disso, ainda que essas relações aparentem dar-se de maneira menos autoritária, ou mesmo que os atores de determinada instituição busquem o rompimento dessa relação, a expografia ainda tende a se revestir de certo autoritarismo, ainda que de forma não necessariamente intencional. Isso porque ela, rotineiramente, acaba por conduzir e sugerir ao visitante um único ponto de vista, contido, fechado e pronto a ser introjetado.

Ainda há pouca disponibilidade para o questionamento, para a divergência e, sobretudo, oferta-se ao visitante uma imagem bastante turva do significado do próprio do objeto enquanto habitava o universo utilitário.

2.3 Uma reflexão acerca dos mecanismos da prática expográfica: compreensão dos objetos ex-postos

Como dito anteriormente, a expografia é o processo de “escrita” da exposição. Significa escrever sensorialmente o discurso a ser disponibilizado para o visitante, não apenas para o sentido da visão. Abrange desde o mobiliário (expositores), a disposição dos objetos, até as etiquetas e os textos curatoriais e expositivos. A “escrita” tem o poder de favorecer conceitos e, também, pré-conceitos; de mostrar ou ocultar, privilegiar uma percepção individual ou oferecer uma visão pré-determinada, fechada, que, por vezes, sub-repticiamente oculta grupos de pessoas. Aqui reside o limite tênue, mas poderoso, de invisibilizar e excluir.

Com o processo de mudança das feições dos museus e com o surgimento de novas tipologias, a expografia também se reinventou, por assim dizer. O antigo museu taxonômico¹⁷, que privilegiava a classificação, passou a conviver com o museu comunicativo; este, mais voltado a oferecer uma informação compreensível e agradável ao visitante. Assim, aquelas exposições de caráter taxonômico, primordialmente contemplativas, organizadas por uma ou poucas pessoas e direcionadas a um público mais específico, que detinha bagagem técnica para o entendimento e, organizadas por uma ou poucas pessoas, viram surgir uma forma diferente de conectar o museu e seus visitantes. Tendo como foco a comunicação, as exposições passaram a estimular uma conduta mais ativa do público, o que trouxe a necessidade da participação de uma equipe multidisciplinar (educadores, *designers*, museólogos e outros):

A equipe é formada para responder às indagações: como as pessoas aprendem, o quê e como estamos ensinando, ainda, quais são as melhores estratégias expográficas de comunicação. (CURY, 2005, p. 37).

A expografia, como um processo, demanda um planejamento abrangente, composto do estudo técnico do espaço expositivo. A planificação geral requer projetos de profissionais de áreas diferentes, como arquitetos, *designers* de diversos campos (interior, iluminação) e museólogos. A coordenação, nas mãos do curador,

¹⁷ Ciência que lida com a descrição, identificação e classificação dos organismos, individualmente ou em grupo, quer englobando todos os grupos (biotaxonomia), quer se especializando em algum deles, como ocorre no caso da fitotaxonomia e da zootaxonomia.

responsável pela junção dos diversos projetos, é vital para o sucesso do produto, aquele que será entregue para ser “lido” pelo público, interno e externo.

Sua construção parte de três conceitos básicos: o conteúdo, a ideia e a forma que, somados, geram a percepção, a experiência estética sensorial. A tradução de um conceito, ou melhor, de um discurso, para uma organização espacial é o grande desafio e, para realizá-la com precisão, deve caminhar em parceria com a figura do curador, pois é ele quem indica o olhar e o recorte em questão. O curador¹⁸ detém poder, mas, vamos ter em mente a dupla inseparável: bônus e ônus!

2.4 Mutismo estrutural do discurso expográfico.

A bem da ordem, iniciando pelo princípio, vamos pensar no termo “mutismo”, utilizado aqui como mudez, silêncio (PRIBERAM, 2020)¹⁹, permanecer sem acrescentar sons, sem proferir ideias, sem argumentos, calar-se.

A estrutura, por sua vez, pensada como a forma que alguma coisa é construída, organizada, disposta, que já está pronta. Aspecto fundante, a base que sustenta e motiva tudo o que dela deriva.

Pensando o “discurso”. Discurso não é algo que se limita simplesmente a ser falado, anunciado, a isso se chama enunciado. É sim o resultado de muitas motivações conscientes e inconscientes, ideologias, repressões, modos de ver a realidade. O termo discurso pode admitir muitas conotações. Talvez a mais abrangente e palatável entenda o discurso como uma exposição metódica de um assunto específico, um conjunto de ideias organizadas por meio de uma linguagem de forma a induzir a um raciocínio, produzir ideias e sentimentos no ouvinte ou leitor.

O discurso pensado por Michel Foucault é um processo de falar, manter, transmitir, articular ideias, em qualquer campo da comunicação. Em *A Ordem do Discurso*²⁰, o autor estuda o próprio discurso. Busca explicar como o ele se organiza, se manifesta, e quais os frutos que ele gera. Foucault indaga onde está o perigo do

¹⁸[...] a curadoria de acervos e o próprio papel do museu, trazem uma grande responsabilidade na medida em que envolvem a construção de conhecimento, de discursos e identidades socioculturais e, portanto, um sentido de ética e reflexão constante em suas ações diárias. (TEIXEIRA, 2015, p. 1). Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/10/APOST-PesqCuradoria_ModIII_Sisem_Karina2015.pdf>

²⁰ Para maiores detalhes, consultar “A ordem do discurso – aula inaugural no College de France”. Disponível em: <<https://projeto-phronesis.files.wordpress.com/2009/08/foucault-michel-a-ordem-do-discurso-aula-inaugural-no-college-de-france.pdf>>. Acesso em 02 nov 2020.

discurso e sua proliferação: “mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (FOUCAULT, 1970, p. 8).

Foucault defende que a produção de um discurso, nos diversos campos, está submetida a um controle social com a finalidade de dominação.

[...] suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório [...] (FOUCAULT, 1970, p.8-9).

Analisando os procedimentos sociais, externos ao discurso, de controle por meio da exclusão, o autor se refere a aspectos que podemos nos apropriar para melhor pensar a produção do discurso expográfico.

Inicialmente excludente há a **interdição**, que se origina com a criação de tabus na organização das ideias, determinando o que pode ser dito, o que não pode ser dito e quando pode ser dito:

[...] é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala [...] (FOUCAULT, 1970, p.9).

A interdição revela um filtro preliminar do discurso, que articula sentimentos viscerais de poder e desejo. Quem domina o discurso domina os mecanismos de poder e também os corpos, exclui pessoas, grupos sociais, invisibiliza existências inteiras. O que passa através do filtro da interdição atende aos interesses de grupos dominantes, traz consigo, por sua simples existência, o poder de emudecer pessoas: “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1970, p. 10).

Em sequência, outro mecanismo excludente é a **separação e rejeição**, quando ocorre a definição de quem pode falar, a quem é dado o direito de dizer. Uma separação entre razão e loucura, de verdade em oposição ao falso. Quem pode transmitir os assuntos e ideias previamente permitidos tem o **direito privilegiado** de falar. Produz discursos ditos lógicos, portadores de razão, opostos à loucura, organizados, “verdadeiros”, portanto, que podem ser ouvidos e propalados. Esse sistema de separação foi historicamente construído:

Separação historicamente construída, com certeza. Porque, ainda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro – no sentido forte e valorizado do termo -, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao

qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido; era o discurso que pronunciava a justiça e atribuía a cada qual sua parte; [...] (FOUCAULT, 1970, p.14,15)

O discurso expográfico é a exteriorização de ideias previamente pensadas, permitidas, que foram aprovadas e, por conseguinte, não foram seletivamente interditadas. É resultante de escolhas e decisões, por vezes inconscientes, as quais podem se originar de conceitos e pré-conceitos, de ideias que residem tão profundamente, há tanto tempo, que se tornam intuitivas. Essa conduta intuitiva de silenciar o que não é interessante de ser mostrado, ou ofertado à leitura do visitante, criando tabus, cabe no aspecto da **Interdição** de Foucault.

A equipe responsável pela expografia torna concretas as ideias do discurso escolhido, “permitido”. Assim, escreve o discurso a ser lido pelo público visitante, pronto a ser introjetado como representante da verdade, chancelado por sua existência dentro do museu. A essa equipe foi dado o direito privilegiado de produzir o discurso lógico, que deve ser propalado e gerará o fruto da manutenção do poder que interessa a um grupo. O discurso ao mesmo tempo que fala também emudece. A ausência dos sons, das falas, dos sentimentos dos grupos dos invisibilizados, se torna uma parte fundante, basilar, estrutural. Ergue-se, assim, da construção da oratória o mutismo estrutural do discurso expográfico.

Quando o museu (gestoras, gestores, museólogas, museólogos, curadoras e curadores) silencia sobre o quê e quem não é interessante mostrar, anunciar, constrói um discurso favorável aos interesses de um grupo, rompe o Pacto Museal, “[...] aliança implícita e explícita existente entre os museus, seus públicos e as sociedades; [...]” (BULHÕES, 2017, p. 39). Todavia, vale ressaltar, que por vezes esse silenciamento faz parte do Pacto, entre o museu, seus públicos e a sociedade. Nesse caso não há ruptura do Pacto Museal. Existem diversos pactos!

2.5 Conscientizações, prevenção e reconstrução.

O primo passo de qualquer processo, aquele que vence a estática e detona o início de um movimento, físico ou não, é a conscientização. Não se constitui apenas em estar ciente de um fato ou de fatos, ou trazer ao consciente lembranças, mas compreender as implicações sociais e coletivas que se agregam e impõem.

Para além do pensamento, a conscientização exige esforço, acolhimento e disposição para a mudança, de um estado confortavelmente estabelecido para outro

a ser edificado. Por meio do caminho da mudança será possível uma reconstrução, tendo por fundação estrutural a percepção inicial adquirida, “conscientizada”.

Pensando no discurso expográfico, a conscientização passa necessariamente pela percepção da natureza desse discurso. Usualmente os museus apresentam discursos didáticos, pedagógicos, “[...] um dizer institucionalizado, sobre as coisas, que se garante, garantindo a instituição em que se origina e para a qual tende[...]” (ORLANDI, 1983, p. 21). Essa tipologia discursiva vem, por conseguinte, gerar expografias também didáticas. A posição dos interlocutores, museus²¹ e visitantes, nesses discursos, não apresenta equidade²², uma condição importante para que se estabeleça uma movimentação de dupla via, uma troca, de sentidos e significações.

Quanto ao discurso, este é considerado como efeito de sentidos entre interlocutores, sendo que estes ocupam determinados lugares na sociedade, o que faz parte da significação. Esses lugares, entretanto, não correspondem necessariamente ao lugar físico, mas sim às posições em que se vê o outro e a si mesmo e que regulam, inclusive, a possibilidade de resposta. (ALMEIDA, 2012, p. 5)

A partir do processo de conscientização da postura pedagógica, autoritária e unidirecional do discurso expográfico, haverá a possibilidade de planejamento e produção de ações de evitação.

A evitação é denotada como “Ação ou medida para prevenir o mal ou algo difícil ou constrangedor; evitamento, prevenção.”²³ Assim, tem a finalidade de impossibilitar ou, pelo menos, mitigar o surgimento de atitudes que, nesse caso, passaram previamente por um processo de conscientização.

Uma forma de iniciar o processo de evitação é pensar nas condições de produção desse discurso expográfico, pois “todo discurso é produzido em certas condições imediatas e sócio-históricas. Estas últimas, estão associadas à história de vida de cada indivíduo e são constitutivas da sua memória discursiva” (ALMEIDA, 2012, p. 6). Assim, o discurso expográfico surge no campo da memória discursiva de curadoras, curadores, museólogas, museólogos, gestoras e gestores.

A diversidade desse grupo gerador do discurso expográfico fomenta o campo fértil das novas percepções e construções. Apreende-se, então, que uma forma inicial

²¹ Gestoras e gestores, museólogas e museólogos, curadoras e curadores.

²² Segundo o Dicio – Dicionário Online de Português, característica de algo ou alguém que revela senso de justiça, imparcialidade, isenção e neutralidade. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/equidade/>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

²³ Evitação. In: Dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=QVNZ>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

de favorecer a evitação é a constituição de um grupo de trabalho não só multidisciplinar, mas, também, plural, multiétnico, multicultural, “multivariado”.

A realização de encontros e reuniões motivacionais, onde a voz seja permitida a todas e todos, onde as falas sejam acolhidas por todas e todos, resultará na produção de ideias que reduzam o autoritarismo discursivo.

Outro fator também se torna evidente na própria visualização, sensorialização, do que se pretende oferecer ao visitante. Não apenas a disposição dos objetos, o mobiliário, mas as próprias etiquetas, textos expositivos e o texto curatorial. Faz parte da evitação buscar melhores formas de estabelecer esse canal de comunicação expográfico, tendo em vista que ele impacta diretamente na percepção e na construção da significação.

Marandino (2002) ressalta que o texto expositivo de museus, além de ter em conta os aspectos gráficos inerentes ao próprio texto, deve dialogar com o espaço físico da exposição, no sentido de favorecer a percepção do visitante:

Considera-se um texto especialmente expositivo aquele que na sua estrutura, formato, edição e linguagem leva em consideração as particularidades do espaço de museu e a forma com que o público age neste local, diferenciando-se assim de um texto escrito numa revista ou livro. Esses textos em geral estão associados a objetos e possuem formato que considera a sua leitura no suporte em que está apresentado, tendo cuidado com tamanho de letra, distâncias entre letras e palavras, entre linhas, com a qualidade visual, cor, iluminação, preservação, pensando assim naquele leitor que visita o espaço de museu e que em geral realiza uma forma específica de interação. (MARANDINO, 2002, p. 199-200).

Reconstrução. As resultantes possíveis advindas da pluralidade permitem que possa ser pensada e construída uma nova abordagem expográfica. Um processo de reconstrução, de mudança do paradigma usual para um modelo reestruturado, aberto, visando uma postura acolhedora.

A expografia usual é confortável, habita um lugar mental seguro à medida que não acarreta risco, não requer esforço, não traz ansiedade. Não faz “sangrar”, aquela gota de sangue que existe “em cada poesia” (ANDRADE, 2009 *apud* BULHÕES, 2017, p. 32) e “em cada museu” (CHAGAS, 2006 *apud* BULHÕES, 2017, p.32). O mesmo sangue das sangrias terapêuticas, que nesse caso também seria terapêutico, uma vez que possibilitaria a cura do mutismo estrutural. É o que coloquialmente se chama zona de conforto. Mas também não constrói o novo, não permite que se ressignifique crenças antigas, é apenas mais do mesmo. Assim, a reconstrução necessita de condutas práticas, previamente conscientizadas e direcionadas para a evitação.

Alterações do espaço físico, com uma nova disposição dos objetos, com a utilização de suportes e mobiliário inusual, são movimentações no sentido de refazer o costumeiro na expografia. O estranhamento e o desconforto visual alertam os sentidos principiando um novo estado vigil, o qual traz consigo mais atenção e mais questionamentos.

Como nos ensina Cury (2005b),

Os recursos denominados expográficos são variados. Textos, legendas, ilustrações, fotografias, cenários, mobiliário, sons, texturas, cheiros, temperatura, compõe um conjunto de elementos enriquecedor da experiência do público, na medida em que potencializa a interação entre o público e o patrimônio cultural. (CURY, 2005b, p. 46)

O conteúdo dos textos é outro pondo importante, visto que podem apenas se restringir às informações técnicas esperadas a serem encontradas nos textos expositivos de museu. Mas trabalhar o conteúdo dos textos estimulando indagações por parte do visitante, deixando espaço para a curiosidade, é uma forma lúdica de favorecer e acolher a diversidade de significações. Não apenas dizer sobre o objeto, mas dar espaço para que o visitante também venha a dizer, por meio de afetividades e referências que se nascem da sua própria história. Uma simples palavra informando o material do qual é feito o objeto, se adjetivada, pode detonar uma viagem no espaço/tempo individual. Pode reforçar pré-conceitos ou despertar racionalidades. Assim, o conteúdo e a forma necessitam ser pensados em seus detalhes tendo por finalidade acolher a diversidade.

Como dito anteriormente, a pluralidade da equipe gestora possibilitará a reconstrução. Visões originadas em diferentes experiências pessoais, individuais e coletivas, pontos de observação multímodos, assim como formações acadêmicas diversas, certamente são amplificadores. Museólogas e museólogos são cientistas da informação e da comunicação. Marília Xavier Cury ressalta o papel da equipe e a responsabilidade de museólogas e museólogos atuando como comunicadoras, comunicadores, produtoras e produtores:

A discussão é importante e propomos o debate considerando o museólogo como comunicador, o coordenador da construção de exposições e das formas de compreensão das diferentes maneiras de interação entre público e o patrimônio cultural. (CURY, 2005b, 48).

3 A ESCARRADEIRA

A escarradeira, plataforma de observação do meu objeto de estudo, merece agora, após tudo que foi dito, uma atenção particular.

Descrita usualmente nos dicionários como um recipiente do tamanho de um prato, relativamente fundo e com um furo no meio. Confeccionada em faiança ou porcelana, com ricas pinturas, costumava compor o mobiliário das residências dos homens e mulheres do século XIX que podiam se dar ao luxo de adquirir bens supérfluos. Por excelência ficava na sala de estar, pronta a oferecer conforto a qualquer visita que dela necessitasse cuspir um pigarro ou simplesmente do hábito adquirido pudessem encontrar alívio sem transgredir a boa etiqueta da época.

Surgiu como um objeto utilitário, confeccionado para atender a um conjunto de teorias que buscavam explicar doenças, comportamentos e tratamentos para as mais diversas enfermidades.

Ganhou um campo social e veio a tornar-se objeto representativo de poder financeiro. Passou a agenciar um conjunto de conceitos, boas maneiras, *status* social elevado, pertencimento a um grupo seletivo visto como padrão a ser seguido e conquistado.

Com origens na China por volta do século XVI (LIMA, 1996, p. 67), a escarradeira, ou cuspidreira, foi concebida como um objeto utilitário, privado ou público, com o objetivo de receber as secreções expelidas pelos orifícios superiores do corpo, tais como boca e narinas, atendendo não só a uma necessidade fisiológica, mas também, e muito mais, a um comportamento social de “bom tom”. Assim, fugindo do anacronismo, se faz necessário nesse ponto buscar as origens desse comportamento que para os nossos dias é no mínimo estranho, para não se dizer repulsivo.

Os filósofos gregos da escola pitagórica (século VI a. C.) concebiam o universo sendo formado por quatro elementos: terra, ar, fogo e água, os quais possuíam quatro qualidades opostas agrupadas em pares; quente, frio, seco e úmido (REZENDE, 2009, p. 50). Desta forma seriam: a terra, fria e seca; o ar, quente e úmido; o fogo, quente e seco; e a água, fria e úmida.

Hipócrates, o “pai” da medicina ocidental, grego ateniense, rejeitava as explicações místicas e supersticiosas para as doenças. Por meio de suas pesquisas, afastou a Medicina das práticas de magia, as quais buscavam a recuperação da saúde por meio de rituais de conexão com divindades. Dedicou-se ao estudo e ensinamento

da Medicina, visando encontrar explicações racionais que permitissem a manipulação e o controle da saúde humana. Assim, desenvolveu-se a escola Hipocrática (século V a. C.), da região de Cós, que, utilizando-se dessa estrutura quaternária universal, explicava a composição do corpo humano baseada em quatro humores, a saber. O sangue, quente e úmido, produzido no fígado e levado ao coração onde era aquecido. A fleuma (secreções mucosas), fria e úmida, produzida no cérebro. A bile amarela, quente e seca, produzida pelo fígado. E, por fim, a bile, negra, fria e seca, produzida pelo estômago e pelo baço.

A essa visão quaternária de elementos, qualidades e humores, correspondiam também as quatro estações do ano e ainda os quatro temperamentos humanos básicos, que poderiam apresentar-se também em combinações variadas. Sanguíneo: sangue, ar, primavera. Fleumático: fleuma, água, inverno. Colérico: bile amarela, fogo e verão. Melancólico: bile negra, terra, outono.

Hipócrates defendia que a saúde do corpo resultava da mistura equilibrada (*eucrasia*) desses humores em proporção, propriedade e quantidade (REBOLLO, 2006, p. 70). A doença e seus sintomas surgiriam do desequilíbrio (*discrasia*); mistura *versus* isolamento, deficiência *versus* excesso, desses mesmos humores (REBOLLO, 2006, p. 55). Ainda segundo essa concepção patológica hipocrática dos humores, uma pessoa doente possuía uma tendência natural à cura, pois a natureza (*physis*) corrigia a desarmonia humoral (REZENDE, 2009, p. 52). Dessa forma, o médico atuaria ajudando a natureza no restabelecimento do equilíbrio, agindo no humor defeituoso ou em excesso.

Aqui, encontramos a origem de quatro métodos de tratamento largamente utilizados na medicina ocidental por mais de dois mil anos: sangria, purgativos, eméticos e clisteres. Todos tinham como objetivo retirar o excesso de humores e, por conseguinte, restabelecer o equilíbrio do corpo.

Vale ressaltar que os ensinamentos de Hipócrates, descritos numa vasta coleção de obras a ele reputadas²⁴, o *Corpus Hippocraticus*, conjunto de cinquenta a setenta textos (LIMA, 1996, p.49) perduraram na medicina grega e foram revitalizadas por outro médico grego com grande prestígio, Galeno (século II d. C.). Os humores

²⁴ O tamanho da coleção hipocrática variou ao longo do tempo e, desde a Antiguidade, tenta-se determinar quais dentre seus anônimos tratados são “dignos de Hipócrates”; os textos, porém são por demais heterogêneos para serem atribuídos a um único autor.” (RIBEIRO, 2003, p. 5). Báquio de Tânagra, no século III a.C., já conhecia 23 tratados atribuídos a Hipócrates; por volta do século X d.C. eram já cerca de 60.

ganharam mais reputação, Galeno defendia que eram originados nos alimentos e o calor era sua força propulsora. Deles resultavam os temperamentos das pessoas e estavam ainda sob a ação de quatro forças da natureza: atrativa, retentiva, alterativa e expulsiva, sendo esta última responsável pelo poder de cura da Natureza e sobre a qual o médico deveria agir.

Os estudos de Galeno sistematizaram e enriqueceram a medicina hipocrática, perduraram centenas de anos até o século XVIII misturando-se aos avanços da física e da química. Ainda na metade do século XIX, os textos de Hipócrates e o galenismo faziam parte da literatura do ensino médico.

O Humorismo e o Galenismo chegaram ao Brasil com a medicina portuguesa e holandesa, difundindo purgas, sangrias, vomitórios, suadouros e fumigações (aplicação de medicamento a partes do corpo por meio de vapores e fumaças). Com o desenvolvimento de tais métodos terapêuticos, surgiu a necessidade de equipamentos e recipientes adequados para os procedimentos médicos. Nesse bojo surgiram seringas e irrigadores retais²⁵, instrumentos para flebotomias (sangrias) e vasos destinados a receberem êmese e os catarros. Assim, surge a escarradeira com função medicinal e social.

A medicina humoral, seus métodos e procedimentos, só vieram a conhecer o fim com os estudos da constituição celular dos tecidos por meio do uso de microscópios. Coube a Rudolf Virchow (1821-1902) lançar as bases da Patologia moderna, posteriormente acrescida dos conhecimentos da Embriologia e da Genética.

3.1 Proposta expográfica

Ao iniciar a introdução de sua dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), *O espaço construído: o Museu e suas exposições*, Elisa Guimarães Ennes ressalta o diálogo reflexivo estabelecido na exposição. O espaço concreto corporificado pelo conjunto de objetos, expositores e o próprio espaço físico, que irão mediar o surgimento de imagens no espaço imaginário individual, dos visitantes.

No universo dos museus a exposição desempenha um importante papel na representação e comunicação de suas pesquisas e acervo. É um espaço construído não apenas fisicamente, mas também simbolicamente, e pode ser

²⁵ REZENDE, Joffre Marcondes. 2009.

entendido como espaço do imaginário, uma vez que intermedia as imagens dos espaços do imaginário aos espaços reais (ENNES, 2008, p. 12).

Estabelece-se, assim, uma conexão íntima, pessoal, mobilizando lembranças e crenças há muito residentes. Esse território atávico, pronto a ser reforçado ou remodelado, é um campo rico a ser semeado, onde existe, por meio da expografia, a possibilidade da reconstrução de ideias e a desconstrução de outras pré-estabelecidas, pré-conceitos. Michel Foucault²⁶ fala sobre essa região do espaço de construção físico/temporal e as possibilidades daí emanadas:

[...] entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo impulso do tempo, semelhante a um quadro de variáveis ou definida por sistemas separados de coerência (FOUCAULT, 1971, p. 23).

Assim, a expografia se constitui em uma potente ferramenta contributiva para o devir de um universo de percepções e, mais ainda, de diversidades. Uma vez resultante de uma equipe multidisciplinar, com profissionais que atuam em seus campos de *expertise*, mas que também trazem suas assimilações individuais, o planejamento expográfico pode vir a ser acolhedor de liberdade, ou não.

Tendo em vista que toda equipe necessita de uma coordenação, que busca “Organizar e dirigir as atividades daqueles que trabalham visando um objetivo comum”²⁷, que pode atuar de forma diversa, com maior ou menor espaço para as discussões, há também um mecanismo de “controle”. Dessa forma, uma resultante expográfica acolhedora de liberdade é um constructo que circula por caminhos com obstáculos, mas que podem ser ultrapassados quando o pensamento norteador é a permissão. Ou seja, entregar ao visitante o que já é seu por direito individual e coletivo, o sentir segundo sua existência, “Condição de tudo o que existe, do que tem vida”²⁸.

Adentrar o reflexionar da existência é complexo. Muitos filósofos, ao longo dos séculos, se dedicaram a pensar e dizer a respeito e, de forma alguma é o objetivo deste trabalho. Mas de maneira simplória, pensar a existência como intuitivamente sensorial. O sentimento suscitado pelo olhar, tocar, ouvir e ter dentro de si o despertar

²⁶ FOUCAULT, Michel de. **As palavras e as coisas**. Martins Fontes, São Paulo, 1981.

²⁷ Coordenar. In: **Dicionário Michaelis**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coordenar/>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

²⁸ Existência. In: **Dicio** – Dicionário online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/existencia/>>. Acesso em: 24 nov. 2020

de sensações e ideias, que podem se transformar em conceitos. O processo em que percepções se transmutam em conceitos é o momento em que a expografia acolhedora da liberdade de sentir e da diversidade de existir adquire um poder crucial.

Surge o questionamento: como manter, por meio da expografia, aberto o caminho da liberdade de sentir e a diversidade de pensar? Tentarei, nos próximos parágrafos, dar corpo a essa construção.

3.2 A expografia cenográfica

O que ela ensinou em voz alta deixou todos pasmos: se tinha escarradeira nas casas cenário dos romances de Machado, vocês acham que não tinha um jeito de usá-las, bando de babacas? (NETO, 2020, p. 1).²⁹

A cenografia ou cenoplastia, arte e técnica de conceber e realizar espaços cênicos, é frequentemente utilizada dentro dos museus, principalmente de certas tipologias, como os museus casa, com o intuito de formar no visitante uma imagem de época. Assim nos fala Magali Cabral

Num museu casa histórica, o documento (objeto/bem cultural) é o próprio espaço/cenário (o edifício), a coleção e o proprietário. Esses três referenciais devem sempre ser tomados em conta ao se pensar as ações de comunicação nesta tipologia de museu. Edifício, coleção e proprietário não estão desvinculados e, por isso, as relações estabelecidas entre eles favorecem a comunicação, permitem uma melhor interação com o espaço visitado e, fundamentalmente, a possibilidade de vir a perceber um determinado período histórico e a sociedade nele compreendida. (CABRAL, 2006, p. 1)

Os objetos são expostos de um modo utilitário, fazendo parte de uma composição cênica do cotidiano, de certa forma previsível, uniforme, apenas com pequenas variações. Essa prática expográfica oferece ao olhar do visitante um ponto de vista fechado, contido em uma imagem, uma referência pronta a ser introjetada. Instala-se um processo autoritário, mesmo que não intencional. Não há espaço de questionamento, de diversidade de pensamento. O cotidiano do objeto enquanto habitava o universo utilitário era apenas aquele ali demonstrado, ex-posto.

²⁹ **Godofredo de Oliveira Neto** é professor titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. Cronista e romancista com quinze livros publicados, entre os quais: *O bruxo do Contestado* (1996), *Menino oculto* (2005), *Amores exilados* (2011), *Marcelino* (2008), *A ficcionista* (2013) e *Grito* (2016). Escreve periodicamente a crônica “A caminho do Fundão”. Disponível em: <<https://emrevista.forum.ufrj.br/a-caminho-do-fundao-loucura-e-escarradeiras/>>. Acesso em 01 nov 2020. A crônica completa está reproduzida no Anexo A.

Após sua musealização, o objeto, agora objeto de museu, adquire musealidade, passa a ser um documento identitário de seus semelhantes, uma testemunha que fala a voz de curadoras e curadores, gestoras e gestores do museu.

Vamos lembrar que falar também é calar. Assim, o objeto em espacialização cênica fala de como era utilizado, como fazia parte do cotidiano de um grupo social, mas também cala. Emudece sobre de quais outras situações participavam, de quais ações eram realizadas por pessoas, grupos sociais, responsáveis por sua manutenção, sua sobrevivência enquanto objeto concreto.

O que ela ensinou em voz alta deixou todos pasmos: se tinha escarradeira nas casas cenário dos romances de Machado, vocês acham que não tinha um jeito de usá-las, bando de babacas? (NETO, Godofredo, 2020, p. 1).³⁰

³⁰ **Godofredo de Oliveira Neto**

Professor Titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. Cronista e romancista com quinze livros publicados, entre os quais: *O bruxo do Contestado* (1996), *Menino oculto* (2005), *Amores exilados* (2011), *Marcelino* (2008), *A ficcionista* (2013) e *Grito* (2016). Escreve periodicamente a crônica “A caminho do Fundão”.

Disponível em: <<https://emrevista.forum.ufrj.br/a-caminho-do-fundao-loucura-e-escarradeiras/>>. Acesso em 01 nov 2020. Crônica completa vide anexo A.

Figura 7: Escritório do Barão³¹. Museu Solar Monjardim - ES



Fonte: Terra Capixaba³².

Figura 8 – Quarto do Barão. Museu Solar Monjardim – ES.



Fonte: Terra Capixaba³³.

³¹ **Escritório do Barão**, um espaço voltado para a administração dos negócios e propriedades da família. Ali estão guardadas as condecorações concedidas pelo Imperador D. Pedro I ao Coronel José Francisco Monjardim, além de registros de negociações, armas e utensílios de uso pessoal. Disponível em: <<http://www.terracapixaba.com/2018/11/museu-solar-monjardim.html>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

³² **Escritório do Barão**, um espaço voltado para a administração dos negócios e propriedades da família. Ali estão guardadas as condecorações concedidas pelo Imperador D. Pedro I ao Coronel José Francisco Monjardim, além de registros de negociações, armas e utensílios de uso pessoal. Disponível em: <<http://www.terracapixaba.com/2018/11/museu-solar-monjardim.html>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

³³ **Quarto do Barão**, um local bastante reservado na casa. A cama de casal presente neste cômodo pertencia à família Monjardim e foi doada ao museu. Percebe-se pelo tamanho da cama, como a baixa estatura era comum às pessoas da época. Disponível em: <<http://www.terracapixaba.com/2018/11/museu-solar-monjardim.html>>.

Figura 9 – Sala dos diplomatas. Museu Imperial de Petrópolis.



Fonte: Neilane Morais³⁴

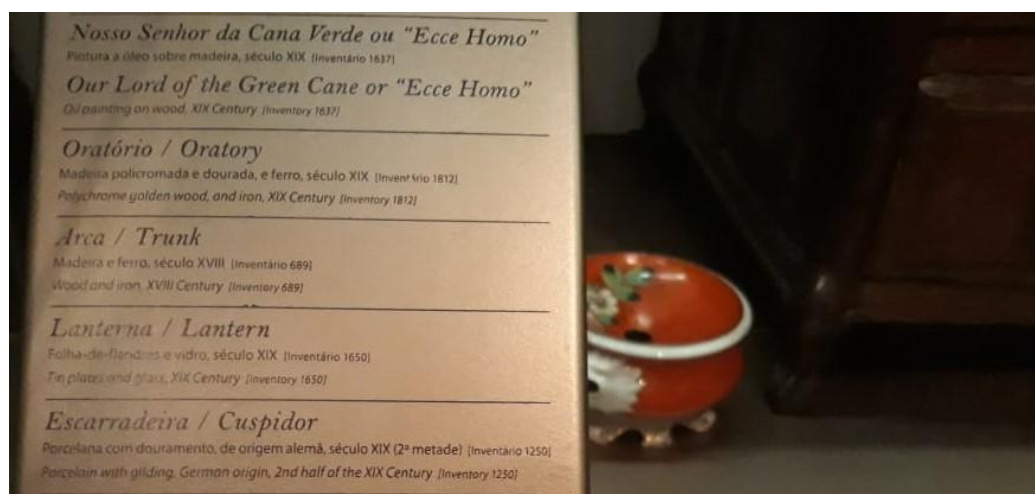
Figura 10 – Escarradeira no Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG).



Fonte: Isabella Wartha.

³⁴ Disponível em: <<https://www.neilanemorais.com.br/museu-imperial-e-palacio-quitandinha-em-petropolis/>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Figura 11 – Detalhe da etiqueta da escarradeira no Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG).



Fonte: Isabella Wartha.

Figura 12 – Salão Vermelho/ Museu Casa da Hera (Vassouras - RJ).



Fonte: Fonte: Série conhecendo museus (fotograma)³⁵.

3.3 A expografia artística

O objeto exposto isolado, ou mesmo fazendo parte de um conjunto, em um expositor usual, como uma vitrine, estante, ou pedestal, acompanhado de uma etiqueta padrão, onde constam o nome do objeto, sua composição, o autor e a data,

³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ma7GjAiRZR0>>. 14'44". Acesso em: 03 fev. 2020.

adquire uma aura de objeto artístico. Sem dúvida, preenche os requisitos técnicos para estar exposto aos visitantes, afinal, informa os dados a princípio primordiais.

Assim, a expografia dá destaque ao seu valor artístico, à sua beleza, à maestria com que foi construído, à nobreza de seus materiais e a quanto tempo tem existido fisicamente.

Mas – sempre o ‘mas’ –, também, concomitantemente, invisibiliza histórias, comportamentos e grupos de pessoas que, a princípio, orbitariam o objeto, e que, na verdade, respondiam por sua manutenção e existência material.

Uma postura reducionista, a valorização da fisicalidade em detrimento da biografia, amputando histórias e principalmente pessoas, aquelas que são de menor importância social, quase também um objeto, apenas com a diferença de possuírem movimento. Mesmo que de forma não intencional, resta essa construção aos olhos do visitante.

“As escarradeiras, muitas tão cheias de dourados como os urinóis patriarcais e algumas de prata, recebiam as visitas quase às portas dos sobrados.” (FREYRE, 2013, p. 209).

Figura 13 – Escarradeira pertencente ao acervo do Museu Paulista.



Fonte: Série conhecendo museus (fotograma)³⁶.

³⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=emaCXoNEFV4&>>. 19'01". Acesso em: 02 de fev de 2020.

Figura 14 – Dois modelos de escarradeiras pertencentes ao Museu Paulista.



Fonte: Série conhecendo museus (fotograma)³⁷.

Figura 15 – Visitante observando as escarradeiras. Museu Paulista.



Fonte: Série conhecendo museus (fotograma)³⁸.

O visitante admira as escarradeiras com certa perplexidade, como objetos que são totalmente estranhos aos nossos tempos, e realmente são. Certamente pensa: “que hábito pouco higiênico, cuspir em público. Como podiam considerá-lo elegante e de ‘bom tom’!?” Em um segundo momento, talvez lhe venha à mente observar os detalhes finos de um objeto tão peculiar. Uma cuspidreira, feita para receber despojos,

³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=emaCXoNEFV4&>>.18'55". Acesso em: 02 de fev. 2020.

³⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=emaCXoNEFV4&>>11'59". Acesso em: 02 de fev. 2020.

secreções expelidas do corpo, mas construída com material nobre e cuidados artísticos. Porcelana, faiança, prata, detalhes afixados, pinturas delicadas, por vezes com douramentos, paisagens bucólicas e outros mimos. Certamente o produto artístico de artífices especializados.

Quando expostas em suportes ou vitrines, isoladas ou fazendo parte de um conjunto de objetos utilitários domésticos, suscitam significações que valorizam sua fisicalidade, seus dotes artísticos, mas não favorecem interpretações sociocoletivas, no que diz respeito a grupo de pessoas envolvidas em sua manutenção utilitária.

Autora da expografia abaixo, observada na figura 16, Girlene Bulhões, dialoga em seu artigo sobre a condição em que a referida escarradeira se encontrava anteriormente exposta.

[...] no entanto, a escarradeira alemã do século XVIII era o único objeto da coleção de louças de vovó que tinha um tratamento negativamente diferenciado: como era ovelha negra mas ainda era da família, estava exposto. Só que num canto, diretamente no chão, sem nenhum suporte, sozinho e sem nenhuma explicação. Um dos seus pés, quebrado, foi substituído por uma pedra catada no quintal, usada como calço. (BULHÕES, 2016, p. 20)

Figura 16 – Escarradeira em meio a outros objetos domésticos utilitários. Museu das Bandeiras – IBRAM. Cidade de Goiás – GO.



Fonte: Picasa Web/ Lucas Pinheiro.³⁹

³⁹ Disponível em: <<https://tinyurl.com/yxl3z86w>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

Na nova construção expográfica, a escarradeira, passou a compor um conjunto com diferentes objetos utilitários, irmanando-se a eles. Como pratos e garrafas de cristal precisava ser higienizada. Permanece ainda tendo seus dotes artísticos ressaltados, mas alçada a essa nova condição paritária, faz pensar que igualmente demandava uma atenção periódica. Uma possibilidade se abre ao visitante, acolher a escarradeira e, quiçá o grupo responsável por sua manutenção cotidiana.

3.3 A expografia acolhedora: proposta

Acolher a diversidade, estimular a curiosidade e favorecer o questionamento. Assim, o simples ato de deslocamento de um lugar comum pode proporcionar um desconforto, que mobiliza uma curiosidade fértil, um caminho para a ser trilhado pelo pensamento.

A bem da fala e do não calar, uma situação inédita, entre a surpresa e o questionamento, produz uma inquietação inicial, mas aciona o gatilho cognitivo⁴⁰ do visitante. Deslocar, reescrever, reposicionar são ações de ressignificação.

A escarradeira exposta de forma cenográfica, fazendo parte de um ambiente social ou íntimo das casas das elites do século XIX, é mais um objeto utilitário doméstico de afirmação social, dentre tantos outros também expostos. Porcelana brasonada, prataria, cristais, tapetes, *gobelins*⁴¹, lustres, tudo luxuoso e opulento. E, fazendo parte de um todo coerente também as escarradeiras, geralmente aos pares, belas e limpas, brilhando.

Essa cenografia encontra seu lugar na tipologia de museu casa que tem por finalidade expor o modelo da casa em questão. Mas, mesmo nesses locais, é possível, por meio do texto expositivo, destacar as negras domésticas responsáveis pela manutenção integral das casas. Inúmeras publicações de referência acadêmica descrevem essa condição da escrava negra, liberta ou não, que realizava todo o trabalho doméstico. Eram comercializadas ressaltando seus dotes e habilidades:

Os periódicos que circularam em Belém, ao longo do século XIX, são importante fonte de análise do mercado que envolvia as trabalhadoras

⁴⁰ Referência aos processos mentais e estruturais de tratamento da informação, especialmente no cérebro humano. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cognitivo/>.

⁴¹ *Gobelins* é o plural de *gobelim*. A Manufatura dos gobelins é fundada no século XVII, na França, como um complexo de oficinas dedicadas à produção de tapeçaria e mobiliário. Voltada às demandas da Coroa, como decoração de palácios e presentes diplomáticos, auxilia na expansão da imagem da França no exterior a partir do reinado de Luís XIV. Encontra-se hoje em sua localização original, na Avenue des Gobelins, em Paris. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/manufatura-dos-gobelins>>.

escravas, anunciadas nas seções “Anúncios” ou “Avizos” dos mesmos, a exemplo do Treze de Maio. Nos anúncios classificados eram expostas suas habilidades para o trabalho e qualidades ou defeitos morais: “Vende-se huma preta crioula, robusta e saudável, sabe cozinhar, lavar e fazer algum doce, quem a quizer comprar dirija-se a loja de Souza & Coimbra que ali acharão com que tratar” (PALHA, 2011, p. 2-3).

A mulher negra desenvolvia toda sorte de atividades domésticas e exercia ofícios para além da casa de seus donos, inclusive a prostituição:

As mulheres negras estavam integradas e cumpriam diversas atividades inerentes ao trabalho na roça, passando pelos inúmeros serviços domésticos do limpar, cozinhar, lavar, passar, cuidar dos animais e das crianças, fazer rendas, servir como aguadeiras, amas-de-leite, vendedoras ambulantes, enfim, o exercício de toda e qualquer atividade da qual seu dono pudesse extrair riquezas ou poder (VILA; CRUZ, 2010, p. 11)

Proponho o deslocamento físico/temporal, nem cenografia nem objeto artístico. Posicionar a escarradeira no local em que sofria sua manutenção, no local em que era lavada. Assim, o visitante de forma intuitiva terá a possibilidade de pensar em quem realizava a limpeza da cuspideira, quem a mantinha em condições de habitar os salões.

A figura ilustra o local de lavagem da escarradeira, normalmente realizada em um tanque rústico, no quintal das residências, por negras domésticas escravizadas ou libertas:

Figura 17 – Escarradeira no tanque.



Fonte: A autora.⁴²

⁴² Fotografia realizada na prefeitura Universidade de Brasília, em 16 de novembro 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas expográficas são a culminância de todo um processo que se inicia com a seleção dos objetos que serão musealizados, uma escolha de gestoras e gestores, museólogas e museólogos. Nas palavras de Ulpiano Meneses, “[...]os objetos materiais funcionam como veículos de qualificação social.” (1998, p. 91). Apreende-se, então, que nessas primícias o poder de silenciar ou não, invisibilizar ou não, revela-se como primeira manifestação. A decisão de qual história será contada, qual grupo de pessoas será reafirmado por meio de sua materialidade e/ou imaterialidade.

Objetos são representações de realidades, tangíveis, perceptíveis, que carregam um significado, um conceito. Nós, seres vivos racionais, usualmente necessitamos de uma manifestação física, concreta, que nos permita compreender e construir conceitos, significações. As significações são reflexivas de individualidades, mas também são refratárias de outras. Nesse processo refratário, significações são perdidas, tendo em vista que sofreram mudanças e se transmutaram em outras.

Assim, os objetos que foram selecionados carregam conceitos e significações de gestoras, gestores, museólogas e museólogos, e, por conseguinte são representações ideológicas, que por vezes são involuntárias, mas residentes. Bakhtin nos lembra que “Os signos também são objetos naturais, específicos e, como vimos, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades” (2006, p. 22). Ainda permanecendo com o autor, temos que “todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.).” (2006, p. 22).

Na sequência da etapa de seleção, que já concordamos ser ideológica, o objeto selecionado será documentado, passando por seu registro e catalogação (indexação). Nesse ponto, os próprios termos descritivos e indexadores escolhidos também albergam intencionalidades que, como já ressaltado, podem ser sub-reptícias. Mais um momento em que filtros sociais e ideológicos encontram formas de se manifestarem.

Exemplificando, campos da ficha de catalogação podem apresentar apenas informações da natureza concreta do objeto, omitindo, por exemplo, a sua circulação cotidiana, cerceando a possibilidade de determinados questionamentos.

Uma vez selecionado, documentado, já fazendo parte do acervo do museu, constituindo-se em objeto museológico, à disposição da comunicação, o objeto tem a possibilidade de comunicar discursos diversos. As gestoras e gestores juntamente com a equipe responsável pelo planejamento e execução das exposições são os verdadeiros detentores do poder do discurso expográfico.

A bem da justiça, como também já foi dito, essa tomada de consciência é um alerta para a necessidade da mudança do antigo paradigma confortável. Esse processo já está em movimentação. As equipes multidisciplinares constituídas com maior diversidade de pessoas agregam visões que vêm a enriquecer o discurso expográfico e a expografia. Tais mudanças mitigam a perpetuação do mutismo estrutural do discurso expográfico à medida que mais vozes têm o direito privilegiado de prolatar o discurso lógico, portador de uma verdade.

A existência de mais cursos de Museologia, com currículos também diversos, e o reconhecimento da importância da profissão de museólogas e museólogos, são fatores fundamentais para o processo de mudança. Cada vez mais pessoas, conceitos e significações serão agregados aos processos de musealização. A pluralidade leva ao sucesso. Se nós, espécie humana, fôssemos muito semelhantes, não existiríamos e resistiríamos tantos séculos; só a diversidade, a mudança traz evolução.

Centrando as atenções neste trabalho, sugiro partir de seu título. Mais especificamente de seu fim: o que é, ou poderia vir a ser, a expografia “acolhedora”? Uma boa forma metodológica de pensar e analisar, e que vem resistindo ao tempo, é decompor, dividir em partes, que juntas ao final ganham um significado mais completo e, como esperado, mais complexo e diverso. Então, vamos ao labor.

Mas, antes de iniciarmos o raciocínio, reitero que os museus, os discursos, as expografias e os objetos não são sujeitos físicos, que dirá cognoscentes. Isso posto, acolhedora, diz-se de quem acolhe. No caso presente, a expografia acolhe o objeto musealizado, tangível ou intangível; aquele que foi selecionado dentre tantos outros, que adentrou o museu e agora representa a verdade, chancelada por meio de sua nova existência. Mas a verdade também foi previamente selecionada, dentre tantas outras, para ser dita a todas e todos, não só aos que fisicamente visitam o museu, mas a todas e todos que participam do processo, até mesmo aqueles que são

imperceptíveis ao rápido correr dos olhos. Como, por exemplo, as também invisibilizadas pessoas da manutenção e limpeza do museu.

Quando a expografia acolhedora dá voz ao discurso expográfico, por meio do olhar plural, acolhe simultaneamente grupos sociais diretamente envolvidos na existência concreta dos objetos, desde sua criação até sua utilização e manutenção. Sim, não podemos esquecer essa última ação, afinal, o objeto chegou até nós, volição ou não, por meio de cuidados resistiu ao tempo.

Uma escarradeira, cuspidreira, que em uma percepção inicial tem um forte apelo escatológico⁴³, é uma boa forma de perceber o acolhimento expográfico. Ela suscita nojo, repulsa, mas pode por meio de sua própria história problematizar as posturas sociais e dar à reflexão a existência de grupos de pessoas que não detém visibilidade. Nas casas abastadas do século XIX do Brasil, as negras escravizadas, ou libertas, domésticas, tudo realizavam. Ao observar a escarradeira sobre um tanque, o visitante estranha, questiona-se, mas certamente virá à sua mente que aquele objeto ali está para ser lavado e será por alguém. Quem?

De forma particular e personalíssima, eu, quando criança, contemplava um objeto em que as pessoas cuspiam, que guardava em seu interior um material repugnante, mas que era muito importante para a sala de visitas. Pensava: “que nojo, alguém tem que lavar isso todos os dias”. Sentia nojo, tristeza pelas pessoas que tinham o dever de limpar e um sopro tênue de culpa. Eu, se quisesse, poderia cuspir, mas nunca seria solicitada para lavar aquele depósito de imundice.

Isso posto, mas apenas a título de deslindamento, não estive à procura de “culpados”. Mas em busca da transformação, como dito coloquialmente, “transformar o limão em caipirinha”, agregar um valor, enxergar uma verdade por meio da proximidade. A sensibilidade expográfica pode oferecer liberdade e acolhimento, não só ao objeto e aos grupos sociais invisibilizados, mas a todas e todos que venham a contemplá-lo e que tenham a possibilidade de ressignificar seus conceitos.

Sou por natureza otimista, procuro achar positividade em tudo o que é ou existe, acredito que muitas e muitos contribuirão para o processo de acolhimento expográfico da diversidade.

⁴³ Que se pode referir à escatologia; que tem relação com o tratado sobre os excrementos; coprológico. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/escatologico/> >.

Desejo que museólogas, museólogos, gestoras, gestores, curadoras e curadores se transformem em, lembrando as palavras poéticas de Caetano Veloso, “compositor de destinos”⁴⁴. Destino do objeto na memória afetiva dos visitantes, destino de pessoas visibilizadas, ou seja “...Tempo Tempo Tempo Tempo...”⁴⁵. Aqui peço uma pausa, um tempo, para continuar a ouvir um dos nossos gênios baianos ainda fisicamente vivente e desejo o que sua poesia também nos diz, “...Ser possível reunirmo-nos...”⁴⁶, todas e todos, sem exclusões, quando adentrarmos o museu e contemplarmos o objeto.

⁴⁴ Caetano Emanuel Viana Telles Veloso, compositor baiano, fragmento da letra da composição de sua autoria, *Oração ao tempo*, lançada no álbum *Cinema transcendental*, 1979. Disponível em: <<https://palavrasingular.wordpress.com> › 2012/04/25 › *oracao-ao-tempo-caetano-veloso*/>.

⁴⁵ Id.

⁴⁶ Id., *ibid.*

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: Memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ALMEIDA, Maria J P M. Discurso Pedagógico e Formação de Professores das Ciências da Natureza: foco no professor de física. **ALEXANDRIA** - revista de Educação em Ciência e Tecnologia, v.5, n.2, p.29-41, setembro 2012.

ANDRADE, Tânia. “Pratos e mais pratos”: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 3, p. 129-191, jan/dez 1995.

Inventário de Ignácio José de Alvarenga Peixoto. **Autos da Devassa da Inconfidência Mineira** (1789-1791). Vol. I, Rio de Janeiro, Ministério da Educação/Biblioteca Nacional, 1936.

AZEVEDO, Aluizio. **Casa de Pensão** (1884). São Paulo, Ática, 1989. Disponível em: <<http://www.culturatura.com.br/obras/Casa%20de%20Pens%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 02 jun 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin-Marxismo_filosofia_linguagem.pdf> Acesso em: 16 nov 2020.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BEZERRA, ANA P. G. **Capitalismo e elite no Ceará**: produção, distribuição e consumo de louças europeias em Aracati (1850 A 1890). 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em XX) – Universidade Estadual do Ceará, 2015. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=84894>> Acesso em: 23 jan de 2020.

BULHÕES, G. C. **As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens**; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrimento, a casa da princesa do seu tição e o museu do djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas,

afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 1-54, dez. 2016. 1

BULHÕES, G. C. **Museus para o esquecimento**: seletividade e memórias silenciadas nas performances museais. 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9197>>. Acesso em: 02 jun 2019.

CABRAL, Magali. **Educação em Museus Casas Históricas**. In: Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casa. 1ª Edição, 2006, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/paracrianças/arquivos/file/arq_textos/Educacao_em_Museus.pdf>. Acesso em: 16 dez 2020.

CHAGAS, Mário. Gustavo Barroso: museu, história e nação. In: _____. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CONHECENDO MUSEUS – SÉRIE I – MUSEU PAULISTA DA USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emaCXoNEFV4&t=1160s>. Acesso em: 02 fev de 2020.

CURY, Marília Xavier. **A importância das coisas**: Museologia e Museus no Mundo Contemporâneo. In: Samuel Simon. (Org.). Um século de conhecimento. 1 ed. Brasília: Editora da UNB, 2007.

CURY, M. Xavier. **Comunicação e pesquisa de recepção**: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12 (supl.), 2005.

CURY, M. Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **Código de Ética para Museus**. 21ª Assembleia Geral do ICOM. Seul, 2004.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Icom, 2013.

DOHMANN, Mauro. Coleções de objetos: memória tangível da cultura material. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize, PEREIRA, Sonia Gomes. **Coleções de arte:** formação, exibição, ensino. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens:** para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ENNES, Elisa Guimarães. **Espaço construído:** o museu e suas exposições. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp102741.pdf>>. Acesso em: 02 jun 2019.

ESCARRADEIRA. In: **Dicionário Informal** [online]. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/escarradeira/>>. Acesso em: 07 out 2020.

FERREIRA, Inês. Objetos mediadores em museus. **MIDAS** [Online], n. 4, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/676>>. Acesso em: 24 abr 2019.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 1 ed digital. São Paulo: Le livros, 2013. Disponível em: < <https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf>> Acesso em: 10 nov 2020.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Francine Fruchaud e Denys Foucault, Paris. França: Éditions Gallimard, Paris, 1971.

GELL, Alfred. **Art and Agency:** an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos:** coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

GUERRA, José Wilton. **Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira:** Construção. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2001.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Manual de museología. Madrid: Síntesis, 1994.

LIMA, Manuel Filho; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato. **Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas**. Recife: Editora UFPE, 2016.

LIMA, Tania A. **Humores e odores: ordem corporal e social no Rio de Janeiro, século XIX**. 1996. 53 f. Pós-Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v2n3/a04v2n3.pdf>> Acesso em: 20 jan 2020.

LOUREIRO, Maria Lucia N. M. "Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema". (apresentado no 3.º Seminário Iberoamericano de Museologia, Madrid, España). Disponível em: <<http://www.siam2011.eu/wp-content/uploads/2011/10/Maria-Lucia-de-Niemeyer-ponencia-Draft.pdf>>. Acesso em: 24 abr 2020

MARANDINO, Martha. A biologia nos museus de ciências: a questão dos textos em bioexposições. **Ciência e Educação**, Bauru, v. 8, n. 2, p. 187-202, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001384562>> Acesso em: 12 nov 2020.

MARTINS, Lilian P. SILVA, Paulo J.C. MUTARELLI, Sandra R.K. A teoria dos temperamentos: do corpus hippocraticum ao século XIX. **Memorandum**. Belo Horizonte, n. 14, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf>>. Acesso em: 21 jan 2020.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo**. Rio de Janeiro: MAUD, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A problemática da identidade cultural: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista: História e cultura material**. São Paulo, Nova Série, 1993.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. "Memória e cultura material": documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>>. Acesso em: 24 abr 2019.

MOUTINHO, Mário C. A construção do objecto museológico. Cadernos de Museologia. Centro de Estudos de Socio-Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 4, 1994. Disponível em: <<http://www.mariomoutinho.pt/images/PDFs/LIVROSdigitalizados/ObjectoMuseologico.pdf>> Acesso em: 16 dez 2020.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. São Paulo: Brasiliense. 1983.

PALHA, Bárbara F. História de trabalhadoras escravas na Belém do Século XIX. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300681079_ARQUIVO_textoA_NPUH2011.pdf> Acesso em 15 nov 2020.

PERSSINATO, Felipe. **Elêusis no Império Romano: monumentalização do santuário e o culto dos Mistérios Eleusinos no Período Antonino**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-07112018-154556/pt-br.php>>. Acesso em: 19 ago 2020.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

QUEIROZ, Carlota Pereira de. Inventário de José Vicente de Azevedo. In: **Vida e Morte de um Capitão-Mor**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

REBOLLO, R. **O legado hipocrático e sua fortuna no período greco-romano**: de Cós a Galeno. *Scientiae Studia*, v. 4, n. 1, p. 45-81, 1 mar. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-31662006000100003>> Acesso em: 20 jan 2020.

REZENDE, JM. **À sombra do plátano**: crônicas de história da medicina [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Dos quatro humores às quatro bases. pp. 49-53. ISBN 978-85-61673-63-5. Disponível em: <<http://books.scielo.org/>> Acesso em: 21 jan 2020.

RIBEIRO Jr., W.A. **Aspectos reais e lendários da biografia de Hipócrates, o "pai da medicina"**. Disponível em <<http://warj.med.br/pdf/hipocrates.pdf>> Acesso em: 20 jan 2020.

ROSSI, Wagner Soares. **A utilização de modelos 3D para a preservação e divulgação de peças do patrimônio histórico e cultural**: estudo de caso com escarradeira e urinol. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/12182/9542>>. Acesso em: 24 abr 2019.

SOARES, Fernanda Codevilla. **Vida material de Desterro no século XIX: as louças do Palácio do Governo de Santa Catarina**, Brasil. 2011. 445 f. Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro, Vila Real. Portugal, 2011. Disponível em:

<<https://leia.ufsc.br/files/2012/04/TeseFernandaCodevillaSoares2011-1.pdf>> Acesso em: 20 jan 2020.

SOARES, Bruno C. Brulon. **Provocando a museologia**: o pensamento germinal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. Anais do Museu Paulista. São Paulo, N. Sér, v.25, n.1, p. 403-425, Jan – abril 2017.

TEIXEIRA, Karina Alves. **Módulo III**: curadoria. Curso de capacitação para museus 2015. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/10/APOST-PesqCuradoria_ModIII_Sisem_Karina2015.pdf> Acesso em: 01 nov 2020.

TOCCHETTO, Fernanda. **Fica dentro ou joga fora?** Sobre práticas cotidianas em unidades domésticas na Porto Alegre oitocentista. Tese de doutoramento apresentada como requisito parcial e último à obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-graduação em História, Área de Concentração em Arqueologia. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp020558.pdf>> Acesso em: 01 jan 2020.

TOMAZI, Taís Giacomini. **A fronteira oeste na perspectiva da história do cotidiano: consumo de bens em Alegrete na segunda metade do século XIX (1846-1891)**. Dissertação de Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria, 2018.

VILA, Ivonete C. e CRUZ, Paulo D. R. **Mulheres negras no século XIX**: entre a submissão e a rebeldia. Revista África e Africanidades - Ano 3 - n. 9, maio, 2010 - ISSN 1983-2354. Disponível em: <https://africaeaficanidades.net/documentos/Mulheres_negras_seculo_XIX.pdf> Acesso em: 15 nov 2020.

Museu Histórico e Artístico do Maranhão – MHAM. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/mham/index.php?page=missao>> Acesso em: 24 abr 2019.

DIFUSIEB – Instituto de Estudos Brasileiros. **Biografia Waldisa Rússio**. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/waldisa-russio-camargo-guarnieri/>> Acesso em: 17 ago 2020.

ANEXO A – A caminho do furacão: loucuras e escarradeiras.

Nos vários textos que compõem “A caminho do Fundão”, Godofredo de Oliveira Neto traz um retrato particular do cotidiano na Universidade. Nesta crônica inédita, um congresso realizado na Faculdade de Letras, uma professora aposentada por problemas mentais e um particular objeto encontrado nas casas cenário dos romances de Machado de Assis são os elementos para a narrativa de um acontecimento pouco comum

Já tinha, de fato, ouvido falar que ela não batia bem. Mas era uma pesquisadora de mão cheia, uma das maiores especialistas do mundo em energia solar, orgulho da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mas endoidecera. Uma pena. E por qual razão ela apareceu na Letras ninguém nunca soube. Bando de imbecis, vociferou do fundo do auditório E1. Cem cabeças se viraram, assustadas, perguntando quem é essa aí? A resposta não demorou saiu. Dois rapazes fortes, de jaleco branco, entraram às pressas no auditório e foram céleres até ela. Gentilmente a empurravam para fora. Um tinha as duas mãos nas suas costas, o outro a segurava pelo ombro direito. Ela saiu à sorrelfa do Pinel, explicou o enfermeiro mais velho. Acho que usou à sorrelfa porque viu a palavra Letras na entrada da Faculdade e imaginou que era jogo falar bonito. A professora aposentada por problemas mentais (soube-se depois) saiu devagarzinho, falando sem parar. O que ela ensinou em voz alta deixou todos pasmos: se tinha escarradeira nas casas cenário dos romances de Machado, vocês acham que não tinha um jeito de usá-las, bando de babacas? As moças diziam olha lá o fulano vai cuspir, ele fica lindo cuspendo na escarradeira, não é como esses pobretões que cospem sem estilo, ele puxa o catarro lá de baixo, dá uma rabanada com os cabelos e manda ver. Senão não teria escarradeira com friso de ouro, bando de imbecis! É a estética.

Silêncio na sala. O Congresso Loucura e Literatura se encerrava no silêncio do escracho. Depois foi a mesma coisa do Congresso anterior, já comentado na vez passada. Almoço no Fiorentina, no Leme, o mar pertinho, lindo. Dez pessoas à mesa, onze comigo. A frase da professora pirada estava dentro dos onze. O estudo da obra deve ultrapassar o triângulo obra, autor e psicanálise, berrou uma professora engraçadinha recém ingressa na Universidade. Como sempre falei para os alunos que os fantasmas na obra de arte são gerados por ela própria e ela não é o locus de

projeção dos grilos do autor, caí na asneira de criticá-la: Você está equivocada, minha amiga. A frase, confesso, saiu arrogante, professoral, logo me arrependi. Ela, para minha surpresa, subiu nas tamancas: Intelectualzinho de m..., respondeu, espumando. Meu Deus, aquela jovem afetuosa, cortês, meiga, querida, de repente aquela reação! Terá a pesquisadora de energia solar do Pinel mexido com a cabeça da gente?

Me calei, claro, vi o estrago que podia sair dali. Ninguém abriu a boca. O macarrãozinho com frutos do mar, o prato do convênio da UFRJ com a Fiorentina, era mais gostoso do que aquela discussão chata. Pedi desculpas, mas não me dei por vencido e repeti, dessa vez em tom de pergunta: A literatura é o espelho dos grilos do escritor ou o texto cria fantasmas novos conforme a trama do romance?

Então, não sei se vocês já passaram por isso, você o errado, o vilão: vinte pupilas, de cor indefinida, me responderam como seres de outro planeta ou espíritos malignos. De cada uma delas vinha um raio difuso, ofuscante, algo ruim, de dar medo. Tive a clara sensação de que os fantasmas se criaram ali na mesa e a mesa não foi espelho dos grilos anteriores da galera. Olhei em volta, não há mais escarradeiras no século XXI, claro. Como ficariam aqueles colegas cuspiendo? Mais bonitos, mais feios, mais elegantes?

P.S.: a nova colega na Casa pediu desculpas à noite por telefone. Disse que foi como se um espírito tivesse tomado conta dela, ainda brincou. Estamos juntos, respondi.

Texto original publicado em 7 de agosto de 2020.

Godofredo de Oliveira Neto

Professor Titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. Cronista e romancista com quinze livros publicados, entre os quais: *O bruxo do Contestado* (1996), *Menino oculto* (2005), *Amores exilados* (2011), *Marcelino* (2008), *A ficcionista* (2013) e *Grito* (2016). Escreve periodicamente a crônica “A caminho do Fundão”. E-mail: godolive@uol.com.br.

Disponível em: <<https://emrevista.forum.ufrj.br/a-caminho-do-fundao-loucura-e-escarradeiras/>>. Acesso em: 01 nov. 2020